目录

下　　册

目录

目录

第一章
1949—1976 文学思潮

1949 年中华人民共和国成立，中国社会进入一个崭新的历史阶段。以马克思主义、毛泽东思想为指导的、中国共产党领导的人民民主专政(后称“无产阶级专政”)的社会主义政体，是 20 世纪后半期中国社会的根本性质。这一社会环境与社会性质决定了 20 世纪的中国当代文学同发源于五四的中国新文学——现代文学相比，已经进入到一个不同的政治文化环境与生存环境。从新中国建立初期的农村土地改革、肃反、“三反五反”、抗美援朝、城市资本主义工商业的社会主义改造和国民经济恢复，到声势浩大的反右派运动、大跃进运动乃至历时十年的“无产阶级文化大革命”，新生的共和国执政党在毛泽东领导下实施了一系列巩固与发展社会主义新政权的战略措施与工作。政治的、社会的、经济的大震荡、大变化、大发展，都对中国当代文学产生了深刻的影响。

本书将通常所说的中国现代文学、中国当代文学这两个历史时期的文学统称为“中国现代文学”，并以历史年份标示本书叙述的起迄。正如我们在全书开首提出的，“中国现代文学，是中国文学在 20 世纪持续获得现代性的长期、复杂的过程中形成的”。这一长期、复杂的过程，既指 1949 年之前的中国现代文学史阶段，也包括 1949 年至今的中国当代文学的曲折起伏过程。而 1949—1976 年间的中国文学，包括十七年文学(1949—1966)和“文革”文学(1966—1976)两个阶段。这两个阶段在政治上、经济上、文化上当然有许多不同，就文学思潮的发展历程和理论状况而言，又表现出诸多的一致性。它们都强调文学的无产阶级与社会主义性质，都把文艺服务于现实政治、配合国家意识形态作为文学的基本目的，重视文学或审美的革命功能和用社会主义、共产主义精神教育人民的作用。在这一阶段里，国家意识形态一直坚持不懈地在对文学的各种因素进行体制化的规范与整合，文学的组织化、体制化成为文学生产的基本形式，文学批评也一直扮演着规范、整肃、指导整个文学创作和确立文学发展方向的角色，中国文联、中国作协及其在各

省市的分级机构(包括《文艺报》等理论批评刊物)以体制化的方式对这一指导、规范起着组织保证作用。文学创作也都逐步确立了一系列规范,随之呈现出大致相同的表现形式与美学风貌。中国文学,进入了一个一统化阶段。

第一节　五六十年代文学思潮

1949—1966年的十七年文学,作为一个高度组织化的文学阶段,在文学思潮形成与发展过程中表现为鲜明的统一化和一元化状态。建国以后时代性质的社会主义转型,从根本上为文学艺术的发展确定了政治方向和文化要求。在新的时代看来,社会历史的不同性质的交替,不仅意味着人民生活的进步与新生,同时也意味着文化发展在阶级属性上的某种中断和面临的新的起点。为此,文艺思想的全面置换、更新就成为首要的任务。十七年文学阶段里,文学思潮发展必须在两个前提的确立中进行:首先是确立以《讲话》精神为主体内容的毛泽东文艺思想的权威地位;其次是对已有的各种各样的历史形态的旧有美学观念进行清理。

1949年7月2日至19日在北平举行中华全国文学艺术工作者代表大会。会议由郭沫若提议召开,出席代表824人(包括列席代表)。毛泽东到会讲话,朱德致贺词,周恩来作政治报告。会议由郭沫若作《为建设新中国的人民文艺而奋斗》的总报告,周扬总结解放区文艺运动,作题为《新的人民的文艺》的报告,茅盾总结国统区文艺运动,作题为《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》的报告。会议成立了以郭沫若为主席,茅盾、周扬为副主席的全国文艺界的组织——中华全国文学艺术界联合会(简称文联)。会后又接着成立其下属的各个协会。其中,中华全国文学工作者协会(后为中国作协),选举茅盾为主席,丁玲、柯仲平为副主席。

第一次全国文代会是来自解放区和国统区的两支文艺队伍大会师的盛会,标志着中国新文学以此为起点,进入了当代文学的阶段。会议的重要意义在于,根据毛泽东文艺思想总结了五四以来新文艺工作的成绩与经验,确定了以《在延安文艺座谈会上的讲话》为新中国文艺事业的总方针,指出了建国以后文艺必须为人民服务,首先为工农兵服务的总方向,提出了社会主义时期文艺的新任务。“新的人民的文艺”的理念被明确命名。[①] 这就为中

① 周扬:《新的人民的文艺》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店1950年版。

国当代文学确定了方向。

对于中国当代文学来说，它需要面对与传承三个文学传统与资源：五四新文学传统与资源、30年代文学传统与资源、延安工农兵文学传统与资源。第一次文代会确认："毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就一定是错误的方向。"[①] 郭沫若明确地把五四以来的文艺发展概括为两条路线之间的斗争："一条是代表软弱的自由资产阶级的所谓为艺术而艺术的路线，一条是代表无产阶级和其他革命人民的为人民而艺术的路线。"斗争的结果证明："任何文艺工作者如果不接受无产阶级的领导，他的努力就毫无结果。"[②] 茅盾的报告用《讲话》精神对国统区文学进行了重新叙述，检讨国统区文学的问题，其根本的原因是"未经改造的小资产阶级知识分子在生活思想各方面和劳动人民是有距离的"，并把"争取进步、改造自己"作为国统区作家的努力目标。[③] 这两个报告已经显示出，来自两个不同区域的文艺、作家队伍有着不同的性质和政治地位。三种文学传统与资源在新的时代政治语境中面临重新定位。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（简称《讲话》）发表以后，解放区所形成的延安艺术理念，就开始了对包括国统区文艺在内的各个领域的影响与渗透，到了20世纪40年代末，以服务人民政治和表现工农兵为核心的延安工农兵文学理念已表现出对全国文艺界混乱局面的清肃趋势。在本时期的文学思潮发展过程中，《讲话》所阐释的延安工农兵文学理念在不断的完善中被强化与泛化。整个50年代的文学行为，呈现为对创建文学新格局、新规范、新秩序的努力。有关文学或艺术问题的讨论开始向革命性批判层面推进。创建文学新格局、新规范、新秩序，既表现为对当下及未来文学发展的规划，也需要重视对已有的一切文学历史存在的清理与价值的重新确认。在十七年文学发展过程中，那些连续不断的、各种各样的、大小不一的关乎文学的批判，都从清理和重建两个方面呈现出社会主义现实主义文学思潮的生成过程和发展轨迹。

政治与文学的关系问题，在本时期上升为文学与所有外部关系中最重

---

① 周扬：《新的人民的文艺》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》。

② 郭沫若：《为建设新中国的人民文艺而奋斗》，同上。

③ 茅盾：《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺——十年来国统区革命文艺运动报告提纲》，同上。

要的问题。文学与时代政治的紧密关系，文学为无产阶级政治服务，为阶级斗争服务，是十七年文学思潮的主要特点，也是十七年文学理论体系建构的理论基点与实际目的。根据毛泽东的观点："在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的。"[①] 强调文学的阶级属性和政治性，强调文学为无产阶级政治服务，文学为无产阶级革命斗争服务。在此基础上提出了"无产阶级的党的文学的原则"，明确了文学事业与整个无产阶级革命事业的关系与位置，"无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分，如同列宁所说，是整个革命事业中的'齿轮和螺丝钉'。因此，党的文艺工作，在整个党的革命工作中的位置，是确定了的，摆好了的；是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的。"[②] 十七年文学中连续不断的批判、斗争，就是不断强化文学为时代政治服务的集中体现。同时，经过一次次的政治运动，被强化了的文学为时代政治服务的要求，很快成为文学思潮的主流观点，也成为中国文艺界的共识。

十七年中国文学运动的全面政治化、阶级斗争化，也源于对新中国建国初年国内政治与社会态势的估计。早在全国解放前夕，毛泽东就在中共中央七届二中全会上(1949 年 3 月)提出："在拿枪的敌人被消灭以后，不拿枪的敌人依然存在，他们必然地要和我们作拼死的斗争，我们决不可以轻视这些敌人。如果我们现在不是这样地提出问题和认识问题，我们就要犯极大的错误。"[③] 1957 年，毛泽东在中共中央会议的两次重要报告中进一步指出："我国社会主义和资本主义之间在意识形态方面的谁胜谁负的斗争，还需要一个相当长的时间才能解决。这是因为资产阶级和从旧社会来的知识分子的影响还要在我国长期存在，作为阶级的意识形态，还要在我国长期存在。"[④] "无产阶级和资产阶级之间在意识形态方面的谁胜谁负问题，还没有真正解决。我们同资产阶级和小资产阶级的思想还要进行长期的斗争。不了解这种情况，放弃思想斗争，那就是错误的。凡是错误的思想，凡是毒草，凡是牛鬼蛇神，都应该进行批判，决不能让它们自由泛滥。"毛泽东进而

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第 3 卷，第 822 页，1966 年版。

② 同上。

③ 毛泽东：《在中国共产党第七届中央委员会第二次全体会议上的报告》，《毛泽东选集》第 4 卷，第 1317 页，人民出版社 1966 年版。

④ 毛泽东：《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，《毛泽东选集》第 5 卷，第 391 页，人民出版社 1977 年版。

提出:“修正主义是一种资产阶级思想。”“我们现在思想战线上的一个重要任务,就是要开展对于修正主义的批判。”[①] 1962 年 9 月,毛泽东在中共八届十中全会上提出:“千万不要忘记阶级斗争。”“要抓意识形态领域里的阶级斗争。”[②]

十七年文学思潮的发展过程,首先体现在一系列的文艺运动——批判、斗争——的交替更移中。这整个过程,既是社会主义文艺理论建构的实际步骤,也是确立文学新规范、新秩序的重要部分。文艺界的批判、斗争,都是在文艺为政治服务的方针指导下,在文艺一意识形态领域进行的连续不断的斗争。当然每一次运动的政治指向又各有所侧重。

一　关于电影《武训传》的讨论

1950 年年底,摄制、完成于建国前后的历史传记影片《武训传》开始在全国公映。剧中的武训是清末民初一位行乞兴学的历史人物。编导孙瑜接受著名教育家陶行知的提议,将武训事迹改编成电影,作者认为武训的行为“反映了旧社会贫苦农民文化翻身的要求”[③],有利于新时代的文化建设和发展教育事业;因而影片歌颂了“武训精神”。影片公映后,京津沪等地报刊发表不少赞扬文章。但不久《文艺报》发表贾霁的《不足为训的武训》[④],对武训形象及其称赞者提出尖锐批评,并重新刊载鲁迅杂文《难答的问题》。紧接着《人民日报》发表社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》(1951 年 5 月 20 日),使得对《武训传》的讨论骤然变为批判。这篇由毛泽东撰改的社论指出:

> 《武训传》所提出的问题带有根本的性质。像武训那样的人,处在清朝末年中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代,根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛,反而狂热地宣传封建文化,并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位,就对反动的封建统治者竭尽奴颜卑膝的能事,这种丑恶的行为,难道是我们所应当歌颂的吗?向着人民群众歌颂这种丑恶的行为,甚

① 毛泽东:《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》,《毛泽东选集》第 5 卷,第 417、418 页,人民出版社 1977 年版。

② 毛泽东:《在党的八届十中全会上的讲话》,转引自《红旗》1967 年第 9 期。

③ 孙瑜:《编导〈武训传〉记》,《光明日报》1951 年 2 月 26 日。

④ 贾霁:《不足为训的武训》,《文艺报》1951 年 4 卷 1 期。

至打出“为人民服务”的革命旗号来歌颂,甚至用革命的农民斗争的失败作为反衬来歌颂,这难道是我们所能够容忍的吗?承认或者容忍这种歌颂,就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争,诬蔑中国历史,诬蔑中国民族的反动宣传为正当的宣传。

电影《武训传》的出现,特别是对于武训和电影《武训传》的歌颂竟至如此之多,说明了我国文化界的思想混乱达到了何等的程度!

……

特别值得注意的,是一些号称学得了马克思主义的共产党员。他们学得了社会发展史——历史唯物论,但是一遇到具体的历史事件,具体的历史人物(如像武训),具体的反历史的思想(如像电影《武训传》及其他关于武训的著作),就丧失了批判的能力,有些人则竟至向这种反动思想投降。资产阶级的反动思想侵入了战斗的共产党,这难道不是事实吗?一些共产党员自称已经学得的马克思主义,究竟跑到什么地方去了呢?

为了上述种种缘故,应当展开关于电影《武训传》及其他有关武训的著作和论文的讨论,求得彻底地澄清在这个问题上的混乱思想。①

社论一发表,全国舆论界立即以此为定论,一致批判影片《武训传》的“反动性”,扣以宣扬唯心主义、改良主义、个人主义、阶级投降、奴才思想、歪曲历史、诬蔑农民革命、掩盖阶级矛盾等各种政治帽子,形成一场全国范围的大批判运动。编导孙瑜、主演赵丹以及称许者,数十人被公开点名批评,他们不得不违心地作出检讨。周扬发表了《反人民、反历史的思想和反现实主义的艺术》作为小结。毛泽东在社论中提出的所谓“根本性的问题”,就是要求文艺必须以阶级观念评价历史现象和历史人物。文艺作品所反映的历史事件和历史人物的“真实性”,并不由历史本身决定,而必须以无产阶级和社会主义革命的价值与标准予以重新厘定。对电影《武训传》的批判,进一步强调了新中国文艺将以政治标准评判艺术问题。这次批判开启了名为讨论、实为政治批判的新中国文艺运动的先河。从一部作品生发出一种具有普遍性的倾向,然后通过对此进行大规模的批判,以群体参与的运动方式确立某种新的理念——这成为中国当代文学思潮生成、泛化的基本方式

① 毛泽东:《应当重视电影〈武训传〉的讨论》,《毛泽东选集》第5卷,第46—47页,人民出版社1977年版。

二　批判俞平伯《红楼梦研究》和清算胡适派“唯心论”思想

俞平伯致力于《红楼梦》研究，是继胡适之后的“新红学派”的代表人物，20年代出版了《红楼梦辨》，对《红楼梦》及其作者、小说的艺术成就做出了独到的研究。解放后他将其删改增订，易名为《红楼梦研究》，于1952年出版。1954年俞平伯又发表《红楼梦简论》一文，扼要总结了自己的研究成果，涉及到《红楼梦》的作者、版本、传统性、独创性，以及作者与书中人物的关系等命题。1954年，李希凡、蓝翎在《文史哲》(1954年第9期)发表了《关于〈红楼梦简论〉及其他》一文，批评俞平伯的研究观点和方法。嗣后，《光明日报》(1954年10月10日)又发表了他们的《评〈红楼梦研究〉》。李希凡、蓝翎认为俞平伯从主观唯心论出发，以反现实主义的观点，因袭旧红学家们所采取的脱离社会和形式主义的考证方法，将小说内容归结为“色”、“空”观念，“怨而不怒”的风格，曲解了作者的创作方法，“否认《红楼梦》是一部伟大的现实主义杰作”，“把《红楼梦》歪曲成为一部自然主义的写生的作品”。[①]这一情况引起了毛泽东的重视与干预。他在给中共中央政治局《关于红楼梦研究问题的信》中指出：

> 这是三十多年以来向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火。……看样子，这个反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争，也许可以开展起来了。事情是两个“小人物”做起来的，而“大人物”往往不注意，并往往加以阻拦，他们同资产阶级作家在唯心论方面将统一战线，甘心作资产阶级的俘虏，这同影片《清宫秘史》和《武训传》放映时候的情形几乎是相同的。被人称为爱国主义影片而实际是卖国主义影片的《清宫秘史》，在全国反映之后，至今没有被批判。《武训传》虽然批判了，却至今没有引出教训，又出现了容忍俞平伯唯心论和阻拦“小人物”的很有生气的批判文章的奇怪事情，这是值得我们注意的。
>
> 俞平伯这一类资产阶级知识分子，当然是应当对他们采取团结态度的，但应当批判他们的毒害青年的错误思想，不应当对他们投降。[②]

---

① 李希凡、蓝翎：《关于〈红楼梦简论〉及其他》，《文史哲》1954年第9期；《评〈红楼梦研究〉》，《光明日报》1954年10月10日。

② 毛泽东：《关于红楼梦研究问题的信》，《毛泽东选集》第5卷，第134—135页，人民出版社1977年版。

把《红楼梦研究》问题[1] 与“胡适派资产阶级唯心论”联系起来，这就把学术问题论争激化为政治思想斗争。一场声势浩大的批判胡适派资产阶级唯心论的思想斗争在全国范围内展开。中国文联和中国作协主席团连续8次召开联席扩大会议，中国文联主席郭沫若、中国作协主席茅盾作了发言，中宣部副部长周扬作了《我们必须战斗》的发言，就《红楼梦》研究中的所谓资产阶级唯心主义倾向和《文艺报》在此问题上的错误进行讨论和批评。会议还作出了改组《文艺报》领导机构的决议，撤销冯雪峰的主编职务。这场运动和斗争，从对俞平伯的批判深入到对五四以来整个哲学、社会、科学领域中的胡适思想及其影响的批判，由学术探讨扩大到政治问题，由古典文学研究扩大到社会意识形态问题，由文学研究领域扩大到思想、文化领域乃至整个学术界，意在清除五四以来所谓胡适派资产阶级思想的影响。这表明，时代政治对文化进行改造的对象范畴，已由当下创作领域拓展到学术研究领域，对于历史遗产进行“批判地继承”，必须以唯物主义的阶级论为依据。在那时，一切学术问题都是政治问题。

三　清查“胡风反革命集团”及其文艺思想

建国以后，作为共和国最高政治领袖的毛泽东，始终把文艺工作作为一项政治斗争。1955年由他亲自发动的对胡风集团及其文艺思想的斗争，就是在文化改造中实施这一战略的重要步骤，意在清除来自内部的异己者的声音。从20世纪30年代左翼文艺运动开始直至建国后，胡风一贯以独立的文艺理论家姿态活跃于文坛。他的文艺思想丰富而复杂，尤其对现实主义有自己独到的认识，并逐步形成了自己的理论体系。他倡扬作家的“主观战斗精神”，强调主体对客观的“熔铸”与“拥入”；提倡对人物“精神奴役的创伤”进行深度表现；认为现实主义的关键是创作方法大于世界观等，这些都与毛泽东的文艺思想存在着歧见。早在40年代，文艺界就曾对此进行过论争。1952年文艺整风期间，《人民日报》(6月8日)转载胡风派成员舒芜的

---

① 批判者依托被重新界定的“社会主义现实主义”的一些基本理念，集中批判了胡适派“新红学”的三个方面：第一，建立在“自然主义”和“唯心论”基础之上的自传说，认为把《红楼梦》主题确认为是作者感叹自己身世的“情场忏悔”的观点，抹煞了它的表现现实的反封建社会意义。第二，“新红学”所强调的《红楼梦》的色、空观念，是想掩盖这部作品所透示出的对于封建道统和封建统治者的尖锐批判性质。第三，认为俞平伯对《红楼梦》总体风格“怨而不怒”的概括，否认了作品对中国文学战斗性传统相继承的一面，贬低了它的价值。

检讨文章[①]，年底召开胡风文艺思想讨论会，帮助胡风清算其理论上的错误。《文艺报》（1953 年第 2 期、第 3 期）发表林默涵、何其芳的《胡风的反马克思主义的文艺思想》和《现实主义的路，还是反现实主义的路?》，对胡风文艺思想进行批判。胡风不服，向党中央递交了长达 30 万言的《关于解放以来文艺实践情况的报告》（1954 年 7 月），全面阐述了自己的文艺观点，一一反驳林、何等人对他的批评，提出了改进文艺组织领导方式的意见和改革文艺工作的建议。[②] 1955 年 1 月，《人民日报》开始批判胡风观点，毛泽东决定公开发表胡风的报告。中国作协主席团决定对胡风资产阶级文艺思想进行批判，文艺界许多人士纷纷撰文批判胡风文艺思想。[③] 5 月 13 日，《人民日报》发表毛泽东亲自撰写的编者按语[④]，公布了由舒芜交出的一些信件，定名为《关于胡风反党集团的一些材料》，并附刊胡风《我的自我批判》。6 月 10 日，《人民日报》公布《关于胡风反革命集团的第三批材料》，正式将胡风等人定性为“反革命集团”，在全国掀起了肃清胡风反革命集团的斗争。胡风及其同仁被捕入狱，2100 人受到株连，造成建国以来罕见的冤假错案。这一“斗争”，从一开始就把胡风及其他同仁置于阶级的敌对位置，把文艺思想提升为为阶级的和政治的问题。

四　“双百”方针与反右派运动

1956 年，作为新的文化政策，“双百”（百花齐放、百家争鸣）方针的提出和 1957 年的反右派运动，是 50 年代中国的两个重要事件——这是两起有着内在联系的、关乎中国当代知识分子整体命运的历史事件。两个事件在表面上的巨大差异及其内在关联，寓示了中国当代知识分子与时代政治文化之间复杂而又紧张的关系。一方面，中国当代知识分子基于对社会主义信念的恪守，在不断地追寻与时代的和谐一致，力求以主人公的姿态参与到

---

① 舒芜：《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》，原载《长江日报》1952 年 5 月 25 日。

② 其中包括胡风批评文艺界在有关共产主义世界观、工农兵生活、思想改造、民族形式、题材等 5 个方面存在的问题，将它们说成“五把刀子”。

③ 郭沫若：《反社会主义的胡风纲领》，《人民日报》1955 年 4 月 1 日。茅盾：《必须彻底地全面地展开对胡风文艺思想的批判》，《文艺报》1955 年第 5 号。邵荃麟：《胡风的唯心主义世界观》，《人民日报》1955 年 3 月 20 日。蔡仪：《批判胡风的资产阶级唯心论文艺思想》，《文艺报》1955 年第 3 号。秦兆阳：《论胡风的“一个基本问题”》，《文艺报》1955 年第 4 号。李希凡、蓝翎：《胡风在文学传统问题上的反马克思主义观点》，《新华月报》1955 年 3 月号。

④ 毛泽东：《〈关于胡风反革命集团的材料〉的序言和按语》，《毛泽东选集》第 5 卷，第 160—167 页。

新时代的文化建设之中，因而对自我的改造日益朝着自觉的方向发展；另一方面，建国以后不断的针对知识分子的批判运动，又在加深着知识分子的不安情绪。1956年，随着对农业、手工业和资本主义工商业社会主义改造的基本完成，以及社会主义制度的基本确立，全国工作的重心开始由阶级斗争转向经济建设。在思想文化领域，需要发扬民主，纠正“左”倾思想的影响，调动广大知识分子的积极性。1956年5月2日，毛泽东在最高国务会议上，提出“百花齐放，百家争鸣”的方针。5月26日，中共中央宣传部长陆定一向文艺界、科学界人士，作了题为《百花齐放，百家争鸣》的报告，对这一方针作了较为系统的阐述。但这一方针不是抽象的、无原则的，“实行百花齐放、百家争鸣的方针，并不是削弱马克思主义在思想界的领导地位，相反地正是要加强它的这种地位”。毛泽东进而提出了辨别香花、毒草的六条标准，“这六条标准中，最重要的是社会主义道路和党的领导两条”。[①]

“双百”方针的提出，曾在一个时期缓解了时代政治与知识分子之间的紧张关系。知识分子所渴求的文化自由得到了一定程度的满足，文艺界也出现了某种程度的松动与转机，尤其是文学理论领域包括对于“人”的思考也出现一些有限的探索：《写真实——社会主义现实主义的生命核心》（刘绍棠）、《现实主义广阔的道路》（何直）、《关于社会主义现实主义》（陈涌）、《论现实主义及其在社会主义的发展》（周勃）、《要不要“干预生活”》（晨风）、《话剧演员要求创作民主》（方焰）、《解除文艺批评的百般顾虑》（黄药眠）、《文艺刊物需要“个性解放”》（李汗）、《烦琐公式可以指导创作吗？》（唐挚）、《论人情与人性》（王淑明）、《刺在哪里？》（秋耘）、《“探求者”文学月刊社启事》、《我对当前文艺界问题的一些浅见》（刘绍棠）、《论“文学是人学”》（钱谷融）、《不能没有自由讨论》（安旗）、《电影的锣鼓》（钟惦棐）、《论人情》（巴人）等一批文论，表达了对诸如现实主义真实性、典型性、文艺创作中的人情与人性、文艺与生活的关系、世界观与创作方法、文艺生产规律与领导体制、歌颂与暴露以及人物性格的塑造等多方面问题的兴趣与论争。就当时的文学理论和批评而言，上述这些本应属于文学艺术常识的“不是问题的问题”，在当时被真诚而热烈地争辩着。在文学创作方面，也初步露出活跃的苗头，出现了两类新颖的作品。一类是直面现实矛盾，大胆“干预生活”，突破了长期以来只准歌颂不准暴露的禁区，有王蒙的《组织部新来的青年人》（原名为《组织部来了个年轻人》，发表时改为此名）、李国文的《改选》、刘绍棠的《田野落霞》、

---

① 毛泽东：《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，《毛泽东选集》第5卷，第388、391、393页。

耿简的《爬在旗杆上的人》、李准的《灰色的帆篷》、南丁的《科长》、刘宾雁的《本报内部消息》等。另一类是突破被长期封锁的人情、人性的禁区，把笔触伸向人物丰富复杂的情感世界，克服公式化、概念化的弊端，有邓友梅的《在悬崖上》、李威伦的《幸福》、丰村的《美丽》、陆文夫的《小巷深处》、宗璞的《红豆》等小说，以及杨履方的《布谷鸟又叫了》等话剧。这些在文学理论和创作领域共同显示了文学领域的"早春天气"。

但这种情形为时不长，1957 年 6 月 8 日，《人民日报》发表社论《这是为什么？》，并接连发表由毛泽东亲自撰写的社论《文汇报在一个时期内的资产阶级方向》、《文汇报的资产阶级方向应当批判》，号召"组织力量反击右派分子的猖狂进攻"，"打退资产阶级右派的进攻"①，反右派运动在全国迅速展开。这一场阶级斗争，指向包括文艺领域在内的知识分子队伍及具有知识分子性的人群。全国先后有 56 万人被定性为政治上的右派，成为新时代里无产阶级的"新的敌人"。文艺领域的右派定性，是与他们在"双百"情势下的"出格"言论与创作联系在一起的，当然也与他们的"历史作为"联系在一起（像丁玲、冯雪峰、艾青等）。被打成右派的，有冯雪峰、丁玲、陈企霞、艾青、吴祖光、钟惦棐、傅雷、陈梦家、孙大雨、穆旦等一批老作家，有王蒙、刘绍棠、从维熙、张贤亮、高晓声、流沙河等文坛新秀；他们接受批判斗争，被开除公职，下放劳动改造。中国作协于 1957 年 7—9 月连续召开 25 次党组扩大会议，揪出与痛批"丁陈反党集团"（包括冯雪峰）；周扬在《人民日报》上发表《文艺战线上的一场大辩论》（1958 年 2 月 28 日），对文艺界的反右斗争作了总结。当初在"双百"方针鼓励下出现的一些探索性的作品和文艺观点，也被打成"反党反社会主义大毒草"、"修正主义文艺理论"。《文艺报》特辟"再批判"专栏（1958 年第 2 期），由毛泽东亲自撰写编者按语，重新发表王实味、丁玲、萧军、罗烽、艾青等写于延安时期的《野百合花》、《三八节有感》、《在医院中》、《论同志之"爱"与"耐"》、《还是杂文时代》等作品，进行再批判。

五　60 年代的文艺批判

反右运动之后至 1965 年，疾风暴雨式的大斗争运动虽然没有出现，但

① 毛泽东在 1957 年 1 月《在省市自治区党委书记会议上的讲话》中提出"后发制人"这一思想，后又称这是"引蛇出洞"，是"阳谋"。5 月 4 日毛泽东起草《中央关于请党外人士帮助整风的指示》；5 月 15 日起草《事情正在起变化》；6 月 8 日指示《组织力量反击右派分子的猖狂进攻》。《毛泽东选集》第 5 卷，第 355、423—429、431—433 页。

一统化趋势并未发生变化。文学思潮继续沿着清算历史与开拓未来两个方向发展。1958 年大跃进时期，提出批判“修正主义文艺”的概念和“建设共产主义的文艺”的口号。由郭沫若、周扬亲自编的《红旗歌谣》(1959)这一大跃进新民歌运动成果，展示了当时提倡的工农兵文艺的状态。1960 年冬，中共中央对国民经济实行“调整、巩固、充实、提高”的方针，文艺界也开始实行政策调整，着手甄别、平反曾经受到错误批判的作家作品。1961 年《文艺报》发表了《题材问题》专论(第 3 期)，提倡题材多样化；同年 6 月，中宣部在北京新侨饭店召开全国文艺工作座谈会(即“新侨会议”)，全国故事片创作座谈会也在北京召开。周恩来发表了《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》，总结了建国以来文艺工作的经验教训，着重论述了发扬艺术民主、尊重文艺规律、物质生产与精神生产等问题。中共中央根据这个精神制定了《关于当前文学艺术工作的意见》(即《文艺八条》)。1962 年 3 月，文化部和中国剧协在广州召开话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会(即“广州会议”)，周恩来到会作了《关于知识分子问题的报告》，着重阐述了如何正确评价与对待知识分子、如何改善党和知识分子的关系问题。同年 5 月 23 日，为纪念《讲话》发表 20 周年，《人民日报》发表题为《为最广大的人民群众服务》的社论，提出文艺应扩展到“为以工农兵为主体的全体人民服务”。同年 8 月，中国作协在大连召开农村题材短篇小说创作座谈会，邵荃麟指出要重视写好“中间状态”的人物。60 年代初，受到错误批判的剧作家海默等平反，曾遭错误批判的《洞箫横吹》、《同甘共苦》、《布谷鸟又叫了》等剧作又重新受到肯定。

1962 年 9 月，毛泽东在党的八届十中全会上提出：“千万不要忘记阶级斗争。”还指出：“利用小说进行反党活动，是一大发明。”① 1963 年 12 月 12 日，毛泽东批示：“各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”1964 年 6 月 27 日，毛泽东在《中央宣传部关于全国文联的所属各协会

---

① 毛泽东：《在党的八届十中全会上的讲话》，转引自《红旗》1967 年第 9 期。

整风情况报告》上批示："这些协会和他们所掌握得刊物的大多数(据说有少数几个好的)，15年来，基本上(不是一切人)不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。"① 毛泽东的"两个批示"对建国以来文艺发展的否定性评价，使得文艺界批判高潮迭起。1964年文艺界再度整风，狠抓意识形态领域里的阶级斗争，批判修正主义，抵制帝国主义"和平演变"阴谋和防止资本主义复辟。小说《三家巷》、《苦斗》(欧阳山)、《赖大嫂》(西戎)、《陶渊明写挽歌》(陈翔鹤)等，电影《北国江南》、《林家铺子》、《不夜城》、《兵临城下》、《逆风千里》、《抓壮丁》、《早春二月》、《舞台姐妹》，新编历史剧《李慧娘》(孟超)、《谢瑶环》(田汉)、《海瑞罢官》(吴晗)等多部作品被批判。这一时期，社会科学界配合中共中央批判前苏联修正主义，在国内批判"合二而一"论、"时代精神汇合"论。对资产阶级人性论、"真实论"、"有鬼无害"论、"写中间人物"论、"题材问题"的批判，是文艺界引人注目的事件②，日益强化的阶级斗争思潮在文艺领域有强烈的回应。同时提倡文学"写十三年"，有小说《艳阳天》(浩然)、《风雷》(陈登科)，戏剧《千万不要忘记》(丛深)、《年青的一代》(陈耘等)、《霓虹灯下的哨兵》(沈西蒙等)、《丰收之后》(蓝澄)、《夺印》(原为扬剧，李亚如、王鸿等)，诗歌《重返杨柳村》(陆棨)等一批宣传阶级斗争的作品产生。1964年6月北京举行京剧现代戏观摩演出大会，《红灯记》、《芦荡火种》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《杜鹃山》、《节振国》、《苗岭风雷》、《黛诺》等一批革命现代京剧登台亮相。1965年11月上海《文汇报》发表姚文元的文章《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》，预示一场更大的政治风暴即将到来。

提倡社会主义现实主义创作方法，是十七年文学思潮的主要理论建构，它深深地规范与制约了十七年文学的创作与理论、批评。在1949年第一次全国文代会上，郭沫若和周扬的两个报告提出了"新的人民的文艺"的口号。在他们看来，"新的人民的文艺"就是"无产阶级领导的人民大众反帝反封建

① 毛泽东：《关于文学艺术的两个批示》，《人民日报》1967年5月8日。

② 参阅《"写中间人物"是资产阶级的文学主张》、《关于"写中间人物"的材料》，《文艺报》1964年8、9期合刊；陆贵山：《"写中间人物"的理论是"合二而一"论和时代精神"汇合"论在文学理论上的表现》，紫兮：《"写中间人物"的一个标本》，《文艺报》1964年第11期；张羽、李辉凡：《"写中间人物"的资产阶级文学主张必须批判》，《文学评论》1964年第5期；朱寨：《从对梁三老汉的评价看"写中间人物"的实质》，《文学评论》1964年第6期。

的新民主主义文艺”①，“新的人民的文艺”的描写主体，是作为“人民社会专政的领导力量和基础力量”的“工人阶级、农民阶级和革命知识分子”。1953年秋季召开的全国第二次文代会，将社会主义现实主义方法正式确立为新中国“整个文学艺术创作和批评的最高准则”②。

社会主义现实主义的理论观念和定义都是从苏联引进的。1934年经日丹诺夫解释，由周扬在1935年将之介绍给中国左翼文坛。直到50年代初，它一直是同新写实主义、无产阶级现实主义、革命现实主义混用的概念。关于社会主义现实主义的经典定义，1934年9月1日苏联第一次全国作家代表大会通过的《苏联作家协会章程》明确写道：

> 社会主义的现实主义，作为苏联文学和苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。③

周扬阐释道：“判断一个作品是否是社会主义现实主义的，主要不在于它所描写的内容是否是社会主义的现实生活，而是在于是否以社会主义的观点、立场来表现革命发展中的生活的真实。”“社会主义现实主义首先要求作家在现实的革命的发展中真实地去表现现实。生活中总是有前进的、新生的东西和落后的、垂死的东西之间的矛盾和斗争，作家应当深刻地去揭露生活中的矛盾，清楚地看出现实发展的主导倾向，因而坚决地去拥护新的东西，而反对旧的东西。”④ 社会主义现实主义文学强调了作家的阶级意识和政治立场，要求作家必须写出“历史发展的必然趋势”，强调文艺的政治教育作用。文艺的阶级属性与政治属性进一步被理论化了。

---

① 郭沫若：《为建设新中国的人民文艺而奋斗》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年3月。

② 周扬：《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》，《人民文学》1953年第11期。

③ 《苏联作家协会章程》(经1935年11月17日苏联人民委员会批准)，《苏联文学艺术问题》，第13页，人民文学出版社1953年版。

④ 周扬：《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》，《人民日报》1953年1月11日。

邵荃麟：“社会主义现实主义所要求的，是政治性与艺术性统一的作品，也就是艺术描写的真实性与具体性和以社会主义精神教育改造人民的人物相结合的作品。”“而其教育力量的强弱和教育内容的正确与否，则是决定于其艺术形象的真实性程度和作家的政治认识。”“社会主义现实主义的文学就是要教育我们的人民成为生气蓬勃、相信自己的力量、能够战胜任何困难和阻碍的人。”《沿着社会主义现实主义的方向前进》，《人民文学》1953年第11期。

1958年5月，毛泽东在中共八大二次会议上又提出："无产阶级文学艺术应采用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。"随着1958年群众性的"浪漫主义文学运动"的大跃进，这一口号得到了文艺界的积极响应。1960年前后，"革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合"的"两结合"口号，取代社会主义现实主义成为新的文学口号。"革命的理想主义"和"革命的乐观主义"是"革命浪漫主义"内涵的基本特征。有意倡导对现实的肯定与歌颂，成为建国后建立文学新规范工程在这一阶段的一个突出体现。对于新的英雄人物的完美性的强调，对于未来的乐观想象，成为这一时期文学实践"两结合"创作方法的理论规范，也成为时代的风尚。

社会主义现实主义强调塑造工农兵英雄人物形象是文学创作的中心任务。依据马克思、恩格斯关于文艺的论述，"典型"被置于文学创作的核心地位。恩格斯曾说："现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。"[①] 周扬阐释："典型是表现社会力量的本质，与社会本质力量相适应，也就是说典型是代表一个社会阶层，一个阶级，一个集团，表现他最本质的东西……所以要看先进的东西，真正看到阶级的本质，这是不容易的事，真正看到本质以后，作家就是一个社会主义现实主义者了。"[②] 1956年8月，《文艺报》刊登了苏联《共产党人》杂志的专论《关于文学艺术中的典型问题》，该文批评马林科夫把艺术典型等同于党性、一定社会力量的本质的观点，提出"艺术形象的深刻个性是社会主义现实主义美学的基本要求之一"的命题。此后至60年代，中国文艺界曾多次讨论过典型问题，有典型是"个性与共性统一"说、"普遍性与个别性统一"说、"本质真实"说、"时代本质"说、"时代和阶级的代表"说、"阶级关系"说，还有"熟悉的陌生人"说、何其芳的"共名"说，等等。十七年中关于典型的探讨，总是一再地重申"典型是党性在现实主义艺术中的表现的基本范畴"[③]，认为典型要反映时代本质与阶级关系，然后将塑造典型形象置换为塑造英雄人物。这种典型论反映了十七年中强调阶级论的人学观。

在这种社会主义现实主义与典型理论指导下，十七年文学的创作与批评在提倡写什么、怎么写和反对写什么、怎么写这两个方面的规范、引导，就

---

① 恩格斯：《致玛·哈克奈斯》（1888年4月），《马克思恩格斯选集》第4卷，第462页，人民出版社1972年版。

② 周扬：《在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告》，《周扬文集》第2卷，人民文学出版社1985年版。

③ 冯雪峰：《英雄和群众及其它》，《文艺报》1953年第24期。

十分强有力:写工农兵,写时代英雄人物。周扬在第一次文代会上提出“新的人民的文艺”的口号时就解释说:“现在摆在一切文艺工作者面前的主要任务就是创造无愧于这个伟大的人民革命时代的有思想的美的作品。”文艺描写的“重点必须放在工农兵身上”,“更有力地表现积极人物,表现群众中的英雄模范”。1953 年他又提出:“当前文艺创作最重要的、最中心的任务,是表现新的人物和新的思想,同时反对人民的敌人,反对人民内部的一切落后现象。”[①] “我们应该把创造人物形象的问题,特别是创造英雄人物形象的问题,作为创作上首要的问题提出来。”[②] 1958 年前后在围绕《林海雪原》、《红日》、《红旗谱》、《青春之歌》等一批革命英雄传奇所兴起的评论热潮中,当时的理论家们也都是从塑造新英雄人物的角度给予肯定。1964 年 6 月《文艺报》发表长文《十五年来资产阶级是怎样反对创造工农兵英雄人物的》,提出:“是表现、歌颂工农兵,努力塑造革命的英雄人物形象,还是表现歌颂资产阶级、小资产阶级而丑化劳动人民,这就是斗争的焦点。”

英雄人物、典型人物的时代性、阶级性、革命性被日益推重,被确立为艺术创作的主导理念。

第二节 “文革”文学思潮

1966 年 5 月至 1976 年 10 月进行的“无产阶级文化大革命”,给中华民族造成了难以估量的损失,同样也使文艺事业遭到空前的劫难。1965 年 11 月,姚文元《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》在上海发表,揭开了“文化大革命”的序幕。1966 年 5 月,上海、北京同时发表《评“三家村”》(姚文元)、《评〈前线〉、〈北京日报〉的资产阶级倾向》(戚本禹),批判邓拓、吴晗、廖沫沙和原北京市委。中共中央通过了开展“文化大革命”的《五·一六通知》,设立以陈伯达、康生、江青为主的中央文化革命小组。《通知》指出:“文化大革命”的任务是“高举无产阶级文化革命的大旗,彻底揭露那批反党反社会主义的所谓‘学术权威’的资产阶级反动立场。彻底批判学术界教育界新闻界文艺界出版界的资产阶级反动思想,夺取在这些文化领域中的领导权。而要做到这一点必须同时批判混进党里、政府里、军队里和文化领域等各界里的资产阶

① 周扬:《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》,《人民文学》1953 年第 11 期。

② 邵荃麟:《沿着社会主义现实主义的方向前进》,《人民文学》1953 年第 11 期。

级代表人物"[1]。从6月1日起,《人民日报》相继发表社论《横扫一切牛鬼蛇神》、《放手发动群众,彻底打倒反革命黑帮》等,号召"把一切牛鬼蛇神统统揪出来斗臭、斗垮、斗倒"。8月,毛泽东贴出《炮打司令部——我的第一张大字报》,向"刘邓资产阶级司令部"宣战。中共中央通过《关于无产阶级文化大革命的决定》,即"十六条"。从中央到地方的各级政府、各部门全部陷入瘫痪状态,社会生活的各方面陷入无政府的动乱。两年中,全国发行《毛泽东选集》3500万部,《毛主席语录》7亿多册,毛泽东8次登上天安门城楼接见、检阅来自全国各地的红卫兵。全国上下都在读毛主席语录,佩毛主席像章,唱林彪题词的歌曲"大海航行靠舵手,干革命靠毛泽东思想",学习毛泽东关于无产阶级专政下继续革命、反修防修、防止资本主义复辟的理论。刘少奇被定为"叛徒、内奸、工贼","永远开除党籍"。1969年3月,中共中央召开九大,九大通过的党章规定林彪是"毛泽东同志的亲密战友与接班人"。1971年林彪自我爆炸,坠死在蒙古境内。之后,继续发动运动批林批孔、评法批儒[2]、评《水浒传》、反击右倾翻案风等等。直至1976年9月毛泽东逝世,10月中共中央粉碎"四人帮",历时十年的"文化大革命"才告结束。

"文化大革命"中,政治灾祸与文艺灾难相互缠合,中国文艺界遭受灭顶之灾,被宣布为"反党反社会主义的修正主义文艺黑线统治","被资产阶级专了无产阶级的政",文艺领域各方面都受到了前所未有的毁灭性打击。各级各种文艺组织及其活动被迫全面终止,各类文艺期刊除《解放军文艺》外,包括在十七年时期具有权威性的刊物如《人民文学》、《文艺报》、《收获》等也被迫停刊。建国后涌现的歌颂新社会与革命历史的优秀之作,几乎无一例外被宣判为毒草,强加上"复辟资本主义的宣言书"、"机会主义路线的颂歌"、"鼓吹叛徒哲学的黑标本"、"宣扬战争恐怖"、"丑化工农兵形象"、"为阶级敌人张目"、"贩卖人性论"、"兜售谈情说爱的低级趣味"等各种各样的罪名,大加挞伐,或打入冷宫,或付之一炬,造成文艺园地百花凋零、万马齐喑的局面。他们肆无忌惮地摧残文艺队伍,大兴文字狱,诬陷文艺界的领导和文艺工作者是"文艺黑线"的"祖师爷"、"总头目"、"大红伞"、"走资派"、"黑线人物"、"反党反社会主义分子",对其进行打击迫害,或关进牛棚,或流放

① 中国共产党中央委员会:《五·一六通知》(1966年5月16日)。

② 在批林批孔运动中,中国哲学史被描绘成"两条路线的斗争史"——"一条路线是以孔丘的儒家为代表的复古、倒退路线,另一条是以法家为代表的革新、前进路线。复古、倒退路线总是以唯心主义为其哲学基础的;革新、前进路线总是以唯物主义为其哲学基础的"。对于孔、孟学说及其儒家思想,凸现它的"克己复礼"的"复辟"意义。

干校，或投入监狱，严重摧残其身心，剥夺其创作权利，致使邓拓、老舍、田汉、阿英、吴晗、赵树理、杨朔、闻捷、李广田、孟超、陈翔鹤、罗广斌、海默、萧也牧、李六如、穆木天、周瘦鹃、阿垅、冯雪峰、邵荃麟、王任叔(巴人)、叶以群、侯金镜、傅雷等数百名作家、艺术家被迫害而死[1]，蒙受冤案劫难的更是不计其数。中外一切文艺创作成果，包括五四以来的现代文学(尤其是30年代文学)均遭到粗暴的否定性批判。整个现代文学只剩下鲁迅一个人，被置于阶级斗争、路线斗争的范畴予以拔高，解释成“在白色恐怖中彻夜不眠地学习马列主义”、“坚定地站在毛主席的革命路线上和形形色色的假马克思主义政治骗子进行斗争”的无产阶级的“战士”[2]。

在这思潮形成与发展的过程中，姚文元在1966年—1967年间发表的一系列批判文章，《纪要》的公开发表，革命样板戏的创作与推广，“三突出”原则的确立，毛泽东《讲话》的重新发表和每年的纪念活动，浩然的长篇小说《金光大道》(第一部、第二部)及其同类创作如《虹南作战史》、《牛田洋》、《矿山风云》、《沸腾的群山》、《征途》、《峥嵘岁月》、《飞雪迎春》、《激战无名川》等，上海文艺丛刊《朝霞》的创刊，国产彩色故事影片《艳阳天》、《青松岭》等在全国各地的陆续上映，评《水浒》运动、政治影射影片《春苗》和《决裂》的上映，等等，都是这一极“左”文艺思潮中值得重视的事件与现象。与此同时，出版于这一时期的一些革命历史题材创作，以白洋淀诗群为主体的青年诗歌创作，及其他如《第二次握手》等手抄本小说，都以与当时的主流创作风尚相异或相悖的异类性，显示了想要挣脱激进主义文艺困境的人的思考。

毛泽东始终认为：“无产阶级文化大革命所要解决的根本矛盾，是无产阶级和资产阶级两个阶级，社会主义和资本主义两条道路的矛盾。”[3] 文艺为政治服务、为阶级斗争服务的思想在“文革”中得以彻底实践并超常发挥。1966年2月，江青伙同林彪炮制了《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》(简称《纪要》)，此文经毛泽东审阅、修改后，作为党内文件发表。1966年4月18日，《解放军报》发表题为《高举毛泽东思想伟大红旗，积极参加社会主义文化大革命》的社论，全面公布了《纪要》的观点和内容，次日《人民日报》全文转载。[4]

---

① 1979年11月召开的全国第四次文代会上宣读的《为被林彪、四人帮迫害逝世和身后遭受诬陷的作家、艺术家致哀》的名单中，就有二百多人。

② 石一歌：《鲁迅的故事》，上海人民出版社1973年版。

③ 转引自林彪《在接见全国各地来京革命师生大会上的讲话》(1966年9月15日)。

④ 1967年5月29日，《人民日报》第一次公开发表了《纪要》全文。

《纪要》是在文化领域实行封建专制主义的理论纲领。它打着文化革命的旗号,炮制"文艺黑线专政论",污蔑文艺界建国以来基本上没有执行党的方针,"被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政,这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义文艺思想和所谓30年代文艺的结合"。这一论断,践踏了五四以来的新文化传统,全盘否定了我国30年代、建国后十七年的文艺成就①,为推行文化虚无主义和封建蒙昧主义制造了理论根据。

文艺无条件地为现实政治服务,是贯穿"文革"文学思潮始终的一个基本理念。"社会的经济基础变为社会主义了,为这个基础服务的上层建筑之一的文学艺术部门却不相适应,这种现象决不能再继续下去。无产阶级为了巩固无产阶级专政,防止资本主义复辟,举起了文艺革命的战旗向反革命的修正主义文艺黑线展开了勇猛的进攻,明确地提出了社会主义的根本任务是塑造无产阶级的英雄典型。"② 服务于政治被作为文艺的基本属性,"反映革命本质"是完成服务于政治这一目标的基本方式,这些被一同看做文学史审美内容的基本构成。所以对那些所谓"无产阶级文化大革命后长篇小说创作的收获"③,就有了这样的总结:"这些作品以党的基本路线为纲,通过不同的题材和不同的表现手段,都在努力反映社会主义时期阶级斗争和路线斗争的特点和规律,努力塑造无产阶级专政下继续革命的英雄典型,努力运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法,在凸现无产阶级专政下继续革命的伟大主题上,进行了卓有成效的实践。"这些作品,都"在广阔的阶级斗争的背景上,着重反映了党内两条路线的斗争"。④《纪

---

① 《纪要》把30年代文艺与王明的"左倾"机会主义路线、关门主义和宗派主义联系起来,认为30年代文艺在"文艺思想上实际上是俄国资产阶级文艺评论家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫以及戏剧方面的斯坦尼斯拉夫斯基的思想。他们是沙皇俄国时代的资产阶级民主主义者,他们的思想不是马克思主义,而是资产阶级思想"。

② 初澜:《塑造无产阶级的英雄典型是社会主义文艺的根本任务》,《人民日报》1974年6月15日。

③ 这些作品包括《矿山风云》、《沸腾的群山》(第二部)、《飞雪迎春》(上部)、《金光大道》(第一部)、《虹南作战史》(第一部)、《江畔朝阳》、《新桥》、《桐柏英雄》、《激战无名川》、《征途》(上、下部)、《牛田洋》等。

④ 例如:高昆山:浩然的《金光大道》就是"比较深人表现了""无产阶级专政条件下阶级斗争"的"新特点"。《飞雪迎春》这部"反映无产阶级文化大革命的'斗、批、改'运动的作品,就表现了这种斗争的长期性和复杂性"。"《征途》的作者站在无产阶级'文化大革命'中出现的新生事物一边,比较成功地塑造了上山下乡知识青年的英雄典型。"《努力突现无产阶级专政下继续革命的伟大主题——试谈无产阶级文化大革命后长篇小说创作的收获》,《辽宁大学学报》1974年第1期。

要》对现代京剧的肯定，也主要是着眼于“使京剧这个最顽固的堡垒，从思想到形式，都产生了极大的革命，并且带动文艺界发生着革命性的变化”。

完成于“文革”中的革命样板戏，是这一理论的集中体现。“文革”期间，江青一伙在全盘否定十七年文学的同时，还攫取了《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等京剧改革的成果，并将它们连同现代京剧《奇袭白虎团》、《海港》，现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，以及交响音乐《沙家浜》等8个剧目，封为革命“样板戏”[①]，吹捧它们是“无产阶级文艺的优秀样板”、“为文艺革命树立了优秀样板”。随后现代京剧《龙江颂》、《杜鹃山》、《平原作战》、《红嫂》、《磐石湾》等其他一些作品也被视为“样板戏”。于会泳总结革命样板戏创作经验，提出了文艺创作的“三突出”原则，即“在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物”[②]。

“努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务”(简称“根本任务论”)[③]，要创造“社会主义的革命新文艺”，“开创人类历史新纪元的、最光辉灿烂的新文艺”，这实际上可以看做是对《讲话》在建国之后建设无产阶级革命文艺基本理念的提升。1966年文艺界对《欧阳海之歌》众口一词的高度评价，集中体现了对社会主义革命文艺“根本任务”的一致性体认。[④]塑造工农兵英雄人物形象，这一政治对文艺的一贯要求，在“文革”时期表现得更为激进。“三突出”等有关创作的理论，乃是这一主导性文学理念的派生物。依据其理论逻辑，可以将“文革”时期文学理论体系表述为：从

方泽生：“洪雷声是在农业合作化运动中涌现出来的大批群众领袖人物的一个艺术典型。这一英雄形象所以引人注目，在于人物形象正如作者所说的‘注入了某些新的因素’，即从社会主义社会中两条路线斗争的高度来塑造这个英雄形象，表现出了时代的风貌，反映了农业合作化运动这场斗争的本质，概括了从贫下中农中间成长起来的无产阶级英雄形象的特点。”《还要努力作战——评〈虹南作战史〉中的洪雷生形象》，《文汇报》1972年3月18日。

李坚：“为了突出英雄人物的斗争精神，《牛田洋》的作者比较注意正面处理矛盾冲突，展开两种力量、两种思想的针锋相对的白刃战，而不是简单地采用‘幕后处理’或者旁敲侧击的表现手法。”从而“生动地表现了赵志海(作品主人公)的政治上的远见卓识和高度的阶级斗争觉悟、坚定的无产阶级立场”。《南海前哨英雄谱——评长篇小说〈牛田洋〉》，《文汇报》1972年6月6日。

① 《人民日报》社论《革命文艺的优秀样板》，1967年5月31日。

② 于会泳：《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》，《文汇报》1968年5月23日。

③ 这是1966年4月发表的《纪要》中首次提出的观点。

④ 如冯牧认为，《欧阳海之歌》的成就是“塑造出共产主义战士欧阳海这样的光辉典型形象”，“是社会主义时代的典型的英雄人物”。《文学创作突出政治的优秀范例——从〈欧阳海之歌〉的成就谈“三过硬”问题》，《文艺报》1966年第2期。

"塑造无产阶级的英雄典型"的"根本任务"出发——全力凸现无产阶级专政下继续革命的主题——坚持"以革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合"为创作原则——力求把"三突出"创作手法贯穿于作品的结构与人物塑造过程之中——努力达到"革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一"的效果——最终实现"开创人类新纪元的、最光辉灿烂的新文艺"的理想。这一思潮,也在"文革"时期全国各地普遍兴起的群众性文艺活动中得到体现——各种各样的通俗的地方文艺演唱、小评论、工农兵诗歌、革命内容的大众招贴画、语录歌与战斗歌曲等等。不过,由于这些群众文艺创作过于粗糙,它们很难作为富有创造性的审美因素作用于"新纪元文艺"。

"文革"文艺对题材的选择与处理在两个基本方面(亦即写什么和怎么写)的强调,是"文革"文学政治化审美理念的重要体现。十七年文学创作的题材等级制在"文革"文学中得到延续和强化。什么是有意义的题材和怎样才能使题材具有积极的意义,这两个方面一直是建国以后文艺理论建设和文艺批评的主要目标,在周扬、冯雪峰、何其芳、侯金镜、姚文元、冯牧等批评家的论述中体现得更为鲜明。在"文革"主流文学创作中,革命历史题材和农村题材几乎成为唯一的(还有少量的知青题材),在主题上对路线斗争的有意突出,是"文革"时期阶级斗争意识空前泛化的体现。这决定了文学言说可能性的语境。对如何"正确地"处理题材,《纪要》指出"必须坚决反对"的几种倾向:"过去,有些作品,歪曲历史事实,不表现正确路线,专写错误路线;有些作品,写了英雄人物,但都是犯纪律的,或者塑造起一个英雄形象却让他死掉,人为地制造一个悲剧的结局;有些作品,不写英雄人们,专写中间人物,实际上是落后人物,丑化工农兵形象;而对敌人的描写,却不是暴露敌人剥削、压迫人民的阶级本质,甚至加以美化;还有些作品,则专搞谈情说爱,低级趣味,说什么'爱'和'死'是永恒的主题。这些都是资产阶级的、修正主义的东西,必须坚决反对。"[①] 经"三突出"原则的提倡,"文革"文学创作中,对英雄人物的"高大全"的追求,实际已演变为必须遵循的原则与律条。过去曾有人主张的应该写英雄人物的动摇、缺点、个性等,均遭到坚决的唾弃。我们从样板戏的改编过程中可以看到,李玉和(《红灯记》)由"热泪

① 这里所涉及的有关如何塑造英雄人物的问题及其表述,与周扬、邵荃麟等人在第二次文代会上所强调的可以而且必须"有意舍弃"英雄人物身上的缺点与弱点的论述,应该说是一致的。这里对阶级本质的倚重,与冯雪峰所强调的文学作品中英雄的"党性""是实际生活中革命要求和斗争的最集中和最高的表现",也并不存在根本的差异。

涟涟”、“东躲西藏”变为“铁骨铮铮”、“视死如归”，杨子荣(《智取威虎山》)以英气替换了匪气。[①]“文艺创作如果受真人真事的局限，就违反典型化的原则，不能从广度和深度的结合上对生活进行集中概括，因而不利于表现作品的革命主题，不利于塑造无产阶级高大丰满的英雄形象。”“革命文艺不是生活的简单复制，它必须对生活的本质及其发展规律做出能动的反映。”[②]“把生活中的矛盾和斗争典型化”，从而才能有效地抵御“写真人真事论”、“灵感论”、“写真实论”、“无冲突论”、“唯情节论”、“娱乐论”等观念对文艺创作的侵蚀。作家浩然对于典型的体会是，“唯有典型化了的‘矛盾’和‘斗争’，才是造成文学作品或艺术作品的基本内容”。他认为《金光大道》比《艳阳天》有进步，就表现在以“表现党内两条路线斗争为主线”代替了“以表现阶级斗争为主线”，是主题上的“深化”[③]。“文革”时期，文艺创作对政治的直接呼应，产生了特有的审美政治化——可以看做是“文革”文学在创作上的一种主导性思想。

① 初澜：《塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务》，《人民日报》1974年6月15日。

② 方进：《要塑造典型，不要受真人真事局限》，《人民日报》1974年7月18日。

③ 浩然：《学习典型化原则札记》，《天津文艺》1975第3期。

第二章 五六十年代小说

第一节 五六十年代小说概述

新中国文艺格局中，文学写什么和怎样写的问题是在新的政治意识形态和文艺体制语境中被讨论的。这个体制的主导思想是毛泽东文艺思想，如周扬在第一次文代会上所说的："毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向。"[①] 小说等叙事类文学创作与意识形态的关涉尤其紧密。

毛泽东文艺思想强调文艺为无产阶级政治服务，为工农兵服务，要求文艺创作歌颂新的政治文化，宣传新的意识形态，反映新中国的革命与建设，"文艺就是进行社会主义教育的一种强有力的工具"[②]，"帮助人民同心同德地和敌人作斗争"。提倡社会主义现实主义作为文艺创作的"最高准则"，而社会主义现实主义就是"在于以社会主义的观点、立场来表现革命发展中的生活的真实"[③]。要求以人物塑造为中心的小说创作（戏剧也是）必须遵循"典型化"原则，而"典型是表现社会力量的本质，与社会本质力量相适应，也就是说典型是代表一个社会阶层，一个阶级一个集团，表现他最本质的东西"[④]。什么是这种"典型化"所要求的人物分析的本质呢？那就是人物的

---

① 周扬：《新的人民的文艺》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店 1950 年版。

② 周扬：《在全国第一届电影剧本会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告》（1953 年），《周扬文集》第 2 卷，人民文学出版社 1985 年版。

③ 周扬：《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》，《人民日报》1953 年 1 月 11 日。

④ 周扬：《在全国第一届电影剧本会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告》（1953 年），《周扬文集》第 2 卷，人民文学出版社 1985 年版。

阶级分析原则，其理论源于毛泽东《中国社会各阶级的分析》。毛泽东依据经济基础决定意识形态的理论，对中国社会各阶级人的阶级性、革命性或反动性作出了深刻、明确、细致的定位分析。①“为政治服务”、“工农兵英雄人物”、“社会主义现实主义”、“典型化”、“本质”、“阶级性”、“革命性”，成为本时期文艺创作的关键词与中心话语，体现了指导与规约本时期文艺创作的两个核心观念：以“为政治服务”为核心的文学观念，以阶级论、革命论为核心的“人”的观念。

在这一理论与体制规范下，延安工农兵文学传统成为主流，左联革命文学传统也基本获认可，五四文学个性主义传统则有待重新诠释与检视。于是，中国现代作家群发生了分流。茅盾撰写长篇的计划流产，巴金、老舍曾去朝鲜前线生活，前者的短篇小说如《我们会见了彭德怀司令员》与后者的长篇《无名高地有了名》都说不上成功。沈从文离开文坛，钱锺书放弃小说创作专事学术研究。张爱玲、徐訏离开大陆去香港、美国。一些作家在进行风格、题材的转型，以适应时代。30年代的左联作家是当代文坛的主力，但是张天翼的儿童文学作品《宝葫芦的秘密》已不是《包氏父子》那样的成熟的讽刺艺术，艾芜、沙汀的作品取材仍有延续，风格却难以为继。丁玲、萧军、路翎等在50年代受挫，创作中止。被体制认可的解放区作家赵树理、周立波、刘白羽、杨朔、草明、孙犁、欧阳山、柳青、周而复、马烽、康濯等人，虽然也遇到一些创作难题，但还是发表了许多作品。解放后走上文坛的青年作家，大都参加过革命战争或来自生产斗争第一线，积累了丰富的生活经验与素材，其文化素养的缺乏并不影响他们在这个年代里的成功，这些人有杨沫、杜鹏程、吴强、梁斌、峻青、冯德英，以及李准、王汶石、王愿坚、茹志鹃、刘绍棠、王蒙、陆文夫、邓友梅、高晓声、方之、林斤澜、刘真、李乔、胡万春、玛拉沁夫等。一些小说文类面临困境，19世纪末以后在旧派小说中影响最大的言情、武侠文类，在中国内地几乎被截断文脉，只在港、台等地获得延续与发展。

---

① 毛泽东指出：“一切勾结帝国主义的军阀、官僚、买办阶级、大地主阶级以及附属于他们的一部分反动知识界，是我们的敌人。工业无产阶级是我们革命的领导力量。一切半无产阶级、小资产阶级，是我们最接近的朋友。那动摇不定的中产阶级，其右翼可能是我们的敌人，其左翼可能是我们的朋友——但我们要时常提防他们，不要让他们扰乱了我们的阵线。”《中国社会各阶级的分析》，《毛泽东选集》第1卷，第8—9页，人民出版社1964年版。

在本时期，小说写什么是颇重要的问题[1]。为端正创作方向，正确反映社会生活本质，写出"新的世界，新的人物"，"民族的、阶级的斗争与劳动生产成为了作品中压倒一切的主题，工农兵群众在作品中如在社会中一样取得了真正主人公的地位"[2]。

本时期小说题材的分类方式与尺度有鲜明的政治性。小说批评的价值判断，就是以所写的内容与中国革命和社会主义建设的关联程度为标准。工业、农业、军事，是重大的题材领域。在中国小说传统中占最大比重的日常生活、儿女情长，在五六十年代的小说创作中失去了踪影。写当前政治运动与中心任务的，如抗美援朝、农业合作化、人民公社、大跃进，属于"重大题材"，被高度重视；其他是"非重大题材"。这与体制的倡导有关，也与创作者的个人经验有关。创作界的主体或是来自延安根据地、参加过革命战争的革命文艺工作者，或是来自中国农村富有才华的青年。与此相类的权威期待与批评观，影响、制约了小说创作的整体状况和小说的形态。

在体裁方面，短篇小说和长篇小说受到重视。短篇能迅速、敏捷地反映生活，及时配合政治任务；长篇能容纳长时段的生活素材，便于反映新民主主义到社会主义的革命历史进程。本时期涌现了一大批短篇小说作家，如赵树理、孙犁、李准、马烽、西戎、束为、王汶石、峻青、王愿坚、茹志鹃、林斤澜、刘澍德、玛拉沁夫、胡万春、唐克新、陆文夫、刘绍棠、刘真等。这一时期，短篇小说样式特征和创作问题曾受到过较多的重视，茅盾、赵树理、魏金枝、艾芜、沙汀、蹇先艾、骆宾基、周立波、孙犁、欧阳山等都对此发表过意见。对短篇小说的艺术形态的探讨也有所建树。[3]

50年代中期以后，长篇小说创作丰收，并且体现了本时期小说创作的水准。主要作品有赵树理的《三里湾》，高云览的《小城春秋》，曲波的《林海雪原》，李六如的《六十年的变迁》，梁斌的《红旗谱》，周立波的《山乡巨变》，杨沫的《青春之歌》，冯德英的《苦菜花》，周而复的《上海的早晨》，吴强的《红日》，李英儒的《野火春风斗古城》，冯志的《敌后武工队》，刘流的《烈火金

---

① 比如，1949年，上海《文汇报》以"可不可以写小资产阶级"（即小资产阶级可否作文艺作品的主角）为题展开过讨论。

② 周扬：《新的人民的文艺》，见《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年版。

③ 如论述短篇的横断面特征，重视构思剪裁的技术要求，典型性与个性化问题，细节描写与人物塑造，如何吸收中国古典小说的艺术技巧，关于茹志鹃创作风格的讨论等，都是带有理论建构意义的思考。

刚》，欧阳山的《三家巷》，草明的《乘风破浪》，柳青的《创业史》，罗广斌、杨益言的《红岩》，欧阳山的《苦斗》，姚雪垠的《李自成》，浩然的《艳阳天》等。

杜鹏程（1921—1991，陕西韩城县人）的《保卫延安》写40年代后期的革命战争。它叙述1947年3月到9月胡宗南率领国民党军队进攻延安，毛泽东、彭德怀主动放弃和收复延安的过程，是最早被冠以“史诗”评价[①] 的十七年小说。小说塑造了具体指挥这场战役的中共高级将领彭德怀的形象。50年代末期，随着对彭德怀的批判，这部小说被禁止发行借阅，就地销毁。

吴强（1910—1990，江苏涟水县人）的长篇小说《红日》在叙述对象上与《保卫延安》相似。它叙述40年代内战初期在苏、鲁两地的涟水、莱芜、孟良崮进行的几个战役，揭示人民军队获取胜利的力量源泉——兵民是胜利之本。它描写了军队中各个层级的人（如沈振新、梁波、石东根）在战争中的活动，也描写了后方百姓的日常生活。《红日》中人物的情感、心理内涵比较丰富，性格化（如石东根）的刻画使得人物富有个性差别。

《铁道游击队》写抗战期间共产党领导的，由铁路、煤矿工人组织的游击活动。他们在山东临沂、枣庄一带的铁路线上袭洋行、撬铁轨、炸火车、夺枪械……行为近乎侠义英雄。《敌后武工队》写1942年在冀中大“扫荡”时期，八路军武工队在敌占区开展神出鬼没的斗争的故事。《烈火金钢》中的侦察员萧飞智勇双全，来去无踪，近乎侠客。该小说采用章回体评书形式，特别擅长说故事，“段子（故事）”与“扣子（悬念）”很吸引读者。《林海雪原》的传奇特征与战争的残酷险恶结合得最为巧妙，被称为“革命英雄传奇”[②]。该小说写40年代内战初期解放军小分队与敌作战的故事，擅长化用传统话本的叙事方式，用夸张、神奇化的手段赋予故事以惊险曲折，人物活动在深山密林、莽莽雪原的“传奇性”环境中，性格或多或少地带有浪漫色彩。

这一时期的都市文学除了周而复《上海的早晨》（多卷本长篇，第一、二卷于1958和1962年出版，“文革”后出齐四卷）等少数作品外，只有一些工业题材创作，如周立波的《铁水奔流》，萧军的《五月的矿山》，艾芜的《百炼成钢》，草明的《火车头》、《乘风破浪》，此外还有罗丹、雷加的长篇，以及杜鹏程、陆文夫、胡万春、唐克新、万国儒等的中短篇小说。《上海的早晨》写50年代初对资本主义工商业进行社会主义改造的故事，以资本家为主要表现对象。小说也涉及都市状况、资本家的日常生活与经济活动，以及城市主体

① 冯雪峰：《论〈保卫延安〉的成就及其重要性》，《文艺报》1954年第14、15期。

② 王燎荧：《我的印象和感想》，《文艺研究》1958年第2期。

的中心与边缘的置换。

这一时期农村生活题材的小说占据首位。作家有赵树理、周立波、柳青、沙汀、骆宾基、马烽、康濯、秦兆阳、李准、王汶石、孙谦、西戎、李束为、刘澍德、管桦、陈残云、浩然等，其中有较大影响的作家多数来自山西与陕西农村，赵树理、柳青、周立波等都延续着延安文学传统。“山药蛋派”(赵树理、马烽、西戎、李束为、孙谦、胡正)以其风格内容见长。马烽在五六十年代的主要作品有《结婚》、《饲养员赵大叔》、《三年早知道》、《我的第一个上级》、《老社员》等。西戎的《赖大嫂》(收入1961年以后的短篇小说集《丰产记》)是在关于“现实主义深化”问题的讨论中既被正面援引又受批判的重要例证。

赵树理50年代以后的短篇小说主要有《登记》、《求雨》、《“锻炼锻炼”》、《套不住的手》、《张来兴》、《互作鉴定》等，以及长篇小说《三里湾》，他还写作鼓词、秧歌、梆子等曲艺作品。赵树理的小说仍取材于家乡晋东南的生活，作品中的人物始终有呼之欲出的底层生活气息，有农村“问题小说”的特征，在叙述方法上仍坚持汲取话本艺术传统。赵树理后期作品注重突出老一辈农民的精神品格，有教诲青年一代的倾向。孙犁说他这一阶段的作品“多少失去了当年青春泼辣的力量”①。

周立波(1908—1979)，湖南益阳人，原名周绍仪，30年代参加左联，抗战后到延安鲁艺任教。1948年写作的长篇小说《暴风骤雨》，在50年代初被苏联授予“斯大林文艺奖”。1955年起他回到家乡湖南定居，创作长篇小说《山乡巨变》及其续篇(1958和1960年出版)。《山乡巨变》写集体化道路的必然性，刻画了众多人物形象：农村基层干部(邓秀梅、李月辉)、积极分子(刘雨生、盛淑君)、动摇落后的中农(盛佑亭，绰号“亭面糊”)、暗藏的阶级敌人(如龚子元)。“他没有可能根据自己的实地的观察与作家的责任感全面地深刻地反映生活的真实”，他把农民和土地关系的“悲剧性史诗写成顾左右而言他的轻歌剧”。② 周立波用有情趣的语调，叙述农民的心理活动，展现形形色色的农村众生相、乡村日常生活的地域特征、风情民俗，显示了独特的叙述个性。

李准(1928—　)，蒙族，河南孟津县人，后署名李凖，是新进作家，他长

---

① 孙犁：《谈赵树理》，1979年1月4日《天津日报》。

② 王蒙：《感受昨天——小说卷序》，《中国新文学大系(1949—1976)长篇小说卷一》，第8页，上海文艺出版社1997年版。

期生活在农村，1953年在《河南日报》发表的小说《不能走那条路》，在1954年初被《人民日报》和数十家报刊相继转载。为李准赢得广泛声誉的是《李双双小传》(1960)。小说背景为大跃进、人民公社化运动，但叙事没有演绎政策，而是致力于乡土写实，尤其善于用富有情趣的细节展示人物个性。两个主人公喜旺与双双的性格在戏剧化冲突中互相衬托和对照，风趣幽默，生气盎然，“笔墨简练而又精神饱满地表现了解放后李双双在家庭中和社会中地位的变化”，“并从此变化中刻画了双双的形象和性格”。①

第二节　柳青　梁斌　杨沫等

这一时期能代表时代主流特征而包容着复杂性的小说，以柳青《创业史》、梁斌《红旗谱》、杨沫《青春之歌》为代表。

柳青(1916—1978)，陕西省吴堡县人，原名刘蕴华，青少年时期即参加革命活动，1928年加入中国共产主义青年团，1936年加入中国共产党，1938年赴延安，先后在晋西、太行山区八路军中工作。1947年完成长篇小说《种谷记》，1951年完成《铜墙铁壁》。在50年代长期参与当地的农业合作化运动，为写作《创业史》做准备。《创业史》“这部小说要向读者回答的是：中国农村为什么会发生社会主义革命和这次革命是怎样进行的。回答要通过一个村庄的各个阶级人物在合作化运动中的行动、思想和心理的变化过程表现出来。这个主题思想和这个题材范围的统一，构成了这部小说的具体内容”②。计划中的《创业史》要写四部，1960年出版第一部单行本，“文革”后改完第二部上卷和下卷的前四章，柳青即不幸去世。

《创业史》以陕西渭河平原下堡乡的蛤蟆滩作为表现中国农村合作化运动的地域背景。小说第一部通过活跃借贷、买稻种和分稻种、进山割竹子、新法栽稻等事件，逻辑严密地组织起错综的矛盾线索。《创业史》艺术地呈现出农村中无产阶级与资产阶级两种思想、两个阶级、社会主义与资本主义两条道路的斗争。作者把这场斗争的对立面设置为三股力量：一是以富裕中农郭世富为代表——农村中走资本主义道路的自发势力；二是反动富农姚世杰——暗藏的阶级敌人(站在郭世富背后施展阴谋破坏合作社)；三是郭振山——党内走资本主义道路的代表人物。青年农民、共产党员梁生宝

① 茅盾：《1960年短篇小说漫评》，《茅盾论创作》，第358页，上海文艺出版社1980年版。

② 柳青：《提出几个问题来讨论》，《延河》1963年第8期。

代表着无产阶级的先进分子，他带领高增福等贫雇农走“共同富裕”道路。蛤蟆滩“三大能人”包括富裕中农郭世富、富农姚士杰、村长郭振山，他们反对互助合作，维护私有制，热衷于个人发家致富，与梁生宝构成了对立阵线；老一代梁三老汉徘徊、摇摆，处于这两条阵线之间。在《创业史》中，阶级分析是柳青处理人际关系的主导性思路，但柳青没有把阶级分析简单化，他的难能之处在于把对农民生活与心理的体验及艺术想象有机地组织到这一逻辑思路中，写出了其中的复杂性、错综性。人们当时认为“这部作品，是一部深刻而完整地反映了我国广大农民的历史命运和生活道路的作品，是一部真实地记录了我国广大农村在土地改革和消灭封建所有制以后所发生的一场无比深刻、无比尖锐的社会主义革命运动的作品”[①]。尽管《创业史》所反映的时代已成历史，但作家现实主义艺术的深厚功力与在那个时代从事艺术创作的艰难的苦心，仍令我们“也不能不为它的凝重的风格与深厚的内涵，为它传达出来的历史的严峻感，它的对于中国农民的挚爱与忧思，它对于中国农村中国土地的忠诚与眷恋，它的脚踏实地的坚实，它的掘地三尺的深入开挖，它的人物刻画的力度以及它在艺术上的惨淡经营一丝不苟精益求精力透纸背而感动，而叫绝，而发出会心的微笑与深长的叹息”[②]。

《创业史》在叙述这复杂的外部矛盾与人物内心时，显示了特有的叙事艺术手段对感性材料的驾驭能力。他对人物心理流程的状写精细入微，入木三分。他又巧妙自然地将自己的情感，对事件的政治评价，对人生的认识，对人物的剖析，化为情感的抒写与哲理化的议论，将政治倾向性融合于叙述与抒情议论之中，使小说的内蕴获得政治哲理的升华。叙述者的用语诙谐、幽默，随时介入故事，揭示人物的情感与心理动机。

《创业史》塑造了好几个具有相当艺术水平的人物。新人梁生宝的形象，在当时被多数评论者认为是《创业史》成就的主要标志。有人把他与阿Q的典型性相并提[③]。其实，他与时代的关系更多地相似于俄国文学中车

---

① 冯牧：《初读〈创业史〉》，《文艺报》1960年第1期。

有论者认为：“对于中国人来说，直到今天，这依然是一个既具有现实意义又具有理想主义色彩的时代课题。文学作品表现这样的时代课题是不会因为所描写的具体事件成为过去而失掉其思想和艺术价值的。”张炯：《新中国文学史》，第156—157页，海峡文艺出版社1999年12月版。

② 王蒙：《感受昨天——小说卷序》，《中国新文学大系(1949—1976)长篇小说卷一》，第6页，上海文艺出版社1997年版。

③ 姚文元：《从阿Q到梁生宝——从文学作品中的人物看中国农民的历史道路》，《上海文学》1961年第1期。

尔尼雪夫斯基笔下的理想化的“新人”。但也有人认为:“梁三老汉比梁生宝写得好,概括了中国几千年来个体农民的精神负担”,梁三老汉“是很高的典型人物”;① 严家炎则认为在反映农民走上社会主义道路这个“伟大事件的深度和完整性上”,《创业史》的成就“最突出地表现在梁三老汉形象的塑造上”。②

梁斌(1914—1997,河北蠡县人,原名梁维周)的革命历史小说《红旗谱》在五六十年代的小说中占重要地位。它由三部长篇构成:第一部《红旗谱》(1957,写“反割头税”与保定二师学潮),第二部《播火记》(1963,写高蠡暴动),第三部《烽烟图》(1983,写抗战烽烟四起)。

《红旗谱》是一部具有民族风格的中国农民革命斗争史诗。小说开始于老一辈农民朱老巩、严老祥阻止恶霸地主冯兰池的自发斗争。反抗失败后,后辈朱老忠、严志和历经25年沧桑,重返故土,继续与冯家抗争。整部小说气势宏伟,结构庞大,情节跌宕起伏,冲突尖锐复杂,粗线勾勒与精细的心理、细节刻画相结合,人物形象性格鲜明独特,北方农村的风俗画、风景画、乡土气息扑面而来。在艺术上对《水浒传》等中国古典小说有相当多的传承。《红旗谱》的文学史价值在于,显示五六十年代的小说家怎样将个人的经验自觉地置于主流意识形态的规制之下,融入并主动地建构一时代的文学。朱老忠、严志和两家和冯兰池的尖锐冲突持续了几代人:从朱老巩、严老祥到第二代朱老忠、严志和,再到第三代江涛、大贵们,对立的地主阶级的代表人物是冯兰池、冯贵堂父子。这个阶级对立的历史过程证明“中国农民只有在共产党的领导下,才能更好地团结起来,战胜阶级敌人,解放自己”③。英雄人物朱老忠在小说中占据中心地位。走南闯北的江湖见识让他能谋善断,摆脱了农民的狭隘的思维,他的豪侠、仗义、不屈不挠、“出水才见两腿泥”的坚定斗争精神,他在农民群众中的影响力,以及阶级斗争理论知识和对共产党人的认识,使得他从一般的农民中超拔出来,成为一个“有

---

① 《关于“写中间人物”的材料》,《文艺报》1964年第8、9期合刊。

② 严家炎:《〈创业史〉第一部的突出成就》,《北京大学学报》1961年第3期。

严家炎又认为:“梁生宝形象的艺术塑造也许可以说是‘三多三不足’:写理念活动多,性格刻画不足(政治上成熟的程度更有点离开人物的实际条件);外围烘托多,放在冲突中表现不足;抒情议论多,客观描绘不足。‘三多’未必是弱点(有时还是长处),‘三不足’却是艺术上的瑕疵。”梁生宝的形象,“虽也不乏若干生动描写,显得可敬可爱,但却总令人有墨穷气短、精神状态刻画嫌浅,欲显高大而反使之平面的感觉。”《关于梁生宝形象》,《文学评论》1963年第3期。

③ 梁斌:《漫谈〈红旗谱〉的创作》,《人民文学》1959年第6期。

勇有谋的农民英雄"①。

曾在40年代发表长篇小说《高干大》的欧阳山(1908—　),生于湖北荆州,原名杨凤岐,30年代参加左联,在本时期的中短篇小说,如《前途似锦》、《在软席卧车里》等,以其题材与写法的独特性受到关注。他这一时期的长篇小说《三家巷》不在重大革命历史事件上做文章,而是以省港罢工、北伐战争为背景,写几个家庭的日常生活。小说写了住在一条巷子里,分别是手工业者、官僚地主、买办资产阶级的周、何、陈三家。主人公周炳是个"长得很俊的傻孩子",他多愁善感,缠绵于爱情,对革命充满浪漫主义幻想,在革命受挫时又悲观消极,但他能不断地反省自己,逐步觉醒。欧阳山把他作为一个发展中的人物来处理,"既没有把他当作英雄,更没有把他当作理想,既谈不到歌颂,有时还有些非议,但作者是同意他继续革命,把整个改造过程走完的"②。

《红岩》参与革命叙述的方式和题材都有其独特性。它叙述中国共产党的城市地下组织领导革命运动和革命者在狱中遭受敌人迫害的故事。它不像其他小说那样有复杂的人际关系,《红岩》中要么是革命者,要么是压迫革命者的反革命,要么就是甫志高那样的叛徒。作品通过对江姐、许云峰等革命烈士形象的塑造,让人们了解什么是革命者的坚贞气节、崇高人格,以及他们的坚定的革命立场与热情背后的理想,教育青少年如何爱惜与维护无产阶级革命道德理想的尊严。小说在当年对读者形成巨大的革命道德的感召力(出版两年的时间内印数达400万册,是当代发行量最大的小说)。除此而外,其地下斗争的方式也富于传奇性(华子良、狱中的地道等),华蓥山上游击队领导双枪老太婆女侠般的形象也很特殊,在武侠小说绝迹以后,这些因素对当年的青少年是一种新鲜的艺术诱惑。

姚雪垠在50年代后期开始写作《李自成》第1卷(上、下),1963年出版,第2卷1976年出版,全书5卷,到1999年出齐。小说写明末李自成领导的

---

① 梁斌:《漫谈〈红旗谱〉的创作》,《人民文学》1959年第6期。

当时评论认为:"朱老忠这一典型,不仅是一个普通贫雇农的典型,更主要的他是一个兼具有民族性、时代性和革命性的英雄人物的典型。……他是跨越新旧两个时代的人物。只有在我们这个伟大的时代里,在有了无产阶级的坚强领导的时代里,作为富有反抗性的农民的朱老忠,才能走上正确的革命道路,才能从个人主义英雄主义走向集体主义英雄主义。……朱老忠这个典型的重大历史意义,还在于他体现了农民在党的领导下自己解放自己的革命精神。"冯牧、黄昭彦:《新时代生活的画卷——略谈十年来长篇小说的丰收》,《文艺报》1959年第19期。

② 欧阳山:《三家巷·再版后记》,人民文学出版社1979年版。

农民起义，它在阶级斗争是推动历史动力的框架中，与中国现代革命史进行呼应与对话。《李自成》第 1 卷写崇祯 11 年的明代历史，其时外有清军逼近，内有李自成造反，皇室动摇，天下激荡。第 2 卷写李自成兵败潼关以后，入商洛山，再突围进河南，下洛阳，破开封，由低潮转高涨的气势。叙述者对古代社会矛盾关系的把握与书写，是在历史唯物主义的阶级分析的基础上进行的，这一点与现代革命史的叙述没有太大区别，但是叙述的过程却非同一般。

小说第 1 卷的成就值得肯定。其叙述视野的开阔，结构的宏伟浩大，人物塑造的成功，都是当时一般小说难以比并的。对民族、国家、阶级、宫廷内外、起义军、官军内部的重重矛盾纠葛，叙述得既纷纭复杂，又清晰有序。小说塑造了几十个性格鲜明的人物：李自成、高夫人、刘宗敏、郝摇旗、张献忠、李岩、洪承畴、崇祯皇帝等。

《李自成》在历史小说的文类创造方面也有相当的成就。它有相当深入的历史研究作为小说叙述的根基，从典章制度到民情风俗都符合明清之际的历史事实；它又用丰富的想象复活了生意浓郁的历史画面，上至宫廷，下到民间，从城市生活到山野草莽，无不具有活力。但是从第 2 卷以后，叙述主体越来越受到当时政治意识形态的浸润，对李自成的农民起义军的叙述，大有以今鉴古的意味。革命历史叙事的整体风貌无疑影响了姚雪垠的古代历史小说的创作。

杨沫（1914—1995，生于北京，祖籍湖南湘阴，原名杨成业）作为青年知识分子，1936 年参加革命，建国发表过文学作品。《青春之歌》在 1958 年出版后成为最畅销的小说之一，一年半时间内售出 130 万册，产生了重要影响。1959 年，小说被改编成电影（上、下集）作为建国十周年献礼片，风靡全国，还被翻译介绍到东南亚，也大受欢迎。《青春之歌》以林道静的人生轨道为主线，富有层次地呈现了她的成长道路，细致入微地描写了她告别"旧我"的复杂心路历程，塑造了一个从追求个性解放到投身社会革命，在革命斗争中实现人生价值与生命意义的中国青年知识分子形象。小说的叙事时段重在 1931 年的"九·一八"事变到 1935 年的"一二·九"运动，主人公林道静的成长是自然的叙述线索，内容侧重点的转移是"恋爱——革命"。第一个情节是由家庭而成为独立个人：叛逆出走，遇挫绝望，与救助自己的知识分子余永泽自由结合。第二个情节是在社会革命风云和事变中，由个人融入革命集体。在抗日烽火和学生运动的感召下，林道静接触了共产党人卢嘉川、江华，受到阶级启蒙教育，投身于抗日救亡运动，并且与平庸、自私的余永泽

决裂，成长为革命者。

《青春之歌》是一部知识分子改造的小说。小说情节的重点在描写林道静告别个人主义与个性解放的“旧我”，走上革命道路的过程，也是知识分子在革命过程不断改造的过程。小说也勾勒了其他几个青年知识者形象，有追名逐利、庸俗卑琐的余永泽，有徘徊犹疑、终究觉醒的王晓燕，有纵欲虚荣、沉沦堕落的白莉萍，有丧失脊梁、背叛革命的戴愉，分别代表了现代知识分子的各种历史类型。这些人物在小说中的存在无不与林道静有关，他们是主人公形象与人生道路的陪衬与反衬。

《青春之歌》出版后，杨沫受到了一些指责：“站在小资产阶级立场上，把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来进行创作”，林道静的“思想感情没有经历从一个阶级到另一个阶级的转变”，她“自始至终没有认真地实行与工农大众相结合”。[①] 她吸纳意见，1960 年修改、删除了小说中一些对小资产阶级感情的描写，强化了主人公与工农相结合、领导学生运动的内容。

这部小说的情节框架与人物关系及其演变体现了当时主流政治话语对知识分子改造的设计与要求，但是它依稀保留着五四风韵，有自叙传的色彩。杨沫糅合了个人经验来描写林道静，使这部带有自叙传色彩的小说成为女主人公女性心理的“自我表现”，对个人情感、心理的抒写大都细致真切。杨沫从女性心理体验出发，把小说中的女性作为女人来描写，体验她们的心灵与感情，这些描写使《青春之歌》充满人情味与抒情美。

第三节　另一种探索

从 50 年代初开始，萧也牧的《我们夫妇之间》(1950)、方纪的《让生活变得更美好罢》(1950)和路翎的《朱桂花的故事》(1951)、《初雪》(1954)、《洼地上的“战役”》(1954)等作品受到批判。50 年代中期(1956 年下半年到 1957 年上半年)，因“双百方针”的提出和苏联“解冻文学”的影响，中国作家形成了创作探索的热潮。他们一面用直面生活的现实主义精神去创作，大胆地干预现实，揭露问题与矛盾，一面承续五四传统，写人性、人情。这时出现的一批作品，有的具有批判现实的功能，有的写复杂的人性，表明“文学是人

① 郭开：《略谈对林道静描写中的缺点——评杨沫的小说〈青春之歌〉》，《中国青年》1959 年第 2 期；《就〈青春之歌〉谈文艺创作中的几个原则问题——再评杨沫同志的小说〈青春之歌〉》，《文艺报》1959 年第 4 期。

学”。这时“干预现实”的小说主要有王蒙的《组织部新来的青年人》(1956)；写人性人情的作品有宗璞的《红豆》(1957)、陆文夫的《小巷深处》(1956)和《平原的颂歌》(1957)、刘绍棠的《田野落霞》和《西苑草》(1957)、邓友梅的《在悬崖上》(1956)、丰村的《美丽》(1957)等。从50年代末到60年代初，仍然有一些作家坚持对现实的批判，坚持对当下语境中人物形象的塑造与表现生活可能性的深入探索。作家们仍然保持着对现实的干预。为此，萧平的《除夕》(1958)被判定“是一篇严重歪曲了现实生活的有毒素的作品”；高缨的《达吉和她的父亲》(1958)抒写“永恒的人类之爱”，刘真的《英雄的乐章》(1959)坚持对人情与人性的表达；这些作品都受到了批判。60年代初有过一段时间的文艺政策调整，但批判的声音随即取代了调整的姿态。1962年8月在大连农村题材短篇小说座谈会上，邵荃麟提出了“写中间人物”的主张，但受到邵荃麟赞赏的西戎的《赖大嫂》(1961)等作品不久即被作为“写中间人物”的标本而受到批判；赵树理的《锻炼锻炼》(1958)也被归入“写中间人物”之列。陈翔鹤的《陶渊明写〈挽歌〉》(1961)、《广陵散》(1962)则很快地被提升到“反党”的高度。文学逐渐成了阶级斗争的“晴雨表”。

萧也牧的《我们夫妇之间》(1950年)发表不久就被指责是“小资产阶级的观点和趣味”。这一时期文学作品能不能写知识分子已经成了问题，表现知识分子与工农的不和谐更是立场问题。《我们夫妇之间》叙述知识分子干部李克与工农出身的张同志夫妻之间的故事。夫妇二人在家庭出身、文化背景、生活习性上都存在着较大的差距，两个人的感情出现了裂痕并随着进城而加深，然而最终还是归于融合。这是一篇叙述人与人之间关系的小说，反思生活的现代意识是它产生的基础，但是这种反思以对政治意识形态的妥协而终止。依据当时“反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味”[1] 的提法，小说被指责为“依据小资产阶级观点、趣味来观察生活，表现生活”，是“小市民的低级趣味”。[2] 批判者认为，《我们夫妇之间》是“虚伪”的，“李克实际上是一个很讨厌的知识分子”，“最让世人讨厌的地方就是他装出一个高明的样子，嬉皮笑脸地玩弄他的老婆——一个工农出身的革命干部”，充斥着“庸俗的小资产阶级的不良倾向”。这些描写说明了他“自己身上所严

---

① 李定中(即冯雪峰)在《反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味》一文中认为小说“从头到尾都在玩弄她(指张同志)，写到她的高贵品质，也抱一种玩弄的态度；写到她的缺点，更不惜加以歪曲，以满足他(指作者)玩弄和‘高等华人’式的欣赏的趣味”。《文艺报》第4卷第5期。

② 陈涌：《萧也牧创作的一些倾向》，《人民日报》1951年6月。

重存在的非无产阶级的立场、观点和思想感情"①。作者也不无痛切地检讨说:"我的作品之所以犯错误,归根结底一句话:是我的小资产阶级立场、观点、思想未得切实改造的结果","披着无产阶级的外衣,出卖小资产阶级的货色"。②

40年代曾创作了《财主的儿女们》等优秀作品的青年作家路翎,建国初写了一系列的抗美援朝小说和表现新生活的小说,有《朱桂花的故事》(1953)、《洼地上的"战役"》(1954)、《初雪》等。《洼地上的"战役"》写志愿军战士与朝鲜姑娘之间一段无法实现的爱情悲剧,描画出与有形的硝烟战争同时进行着的内心的战争。路翎用细致的笔触写了战士的内心世界,和现实中人性的动人光辉。当时有批判者认为:"把人民军队所进行的正义战争和组成人民军队的每一个成员的理想和幸福对立起来的描写,是歪曲了兵士们的真实的精神和神圣的责任感,也是不能鼓舞人们勇敢前进的。"③ 更甚者认为"作品里散布消极、动摇、阴暗、感伤的情绪,散布和平幻想和反动腐朽的资产阶级的思想感情"④。

王蒙的《组织部新来的青年人》叙述青年人林震在北京某区委会组织部工作期间,由事业的信仰与实际工作环境之间的矛盾引起的精神困惑。小说因此而引发了争议。随着1957年反右斗争扩大化,这部小说被指责为"歪曲现实",诬蔑党的领导的"毒草"。批评者指出,小说写的不是"典型环境","把我们党的工作,党内斗争生活,描写成一片黑暗、庸俗的现象,从艺术和政治的效果来看,它已经超出了批评的范围,而形成了夸大和歪曲"。⑤

小说较成功地刻画、塑造了一些形象,尤其是有官僚主义气息的刘世吾这一形象对读者形成了冲击。刘世吾有革命的工作经验,熟悉"领导艺术",也有能力和魄力,但缺乏热情。刘世吾对有损于党和人民利益的错误和缺点处之漠然,他的口头禅"就那么回事"反映出他的疲倦心态。阅读刘世吾,你会为其冷静理智的观察和分析所打动,理解他的世故与冷漠。他的表述中有特殊的辩证法:"成绩是基本的,缺点是前进中的缺点,我们伟大的事业,正是由这些有缺点的组织和党员完成的。"新生官僚主义者韩常新、蜕化变质的王清泉是小说中直接抨击的对象。林震,是一个成长中的青年共产

---

① 丁玲:《作为一种倾向来看——给萧也牧同志的一封信》,《文艺报》1951年8期。
② 萧也牧:《我一定要切实改正我的错误》《文艺报》5卷1期。
③ 侯金镜:《评路翎的三篇小说》,《文艺报》,1954年第12期。
④ 陈涌:《认清〈洼地上的"战役"〉的反革命本质》,《中国青年》1955年第14期。
⑤ 李希凡:《评〈组织部新来的青年人〉》,《人民日报》1957年2月9日。

党员，单纯并朝气蓬勃，热情而富有理想。他带着"节日的兴奋"从小学教师的岗位来到组织部，可是理想的期待与现实工作环境有很大差距，官僚主义作风、世故冷漠的态度让他感觉格格不入。通过他与刘、韩等人价值观的对立，及其在组织部处境中的无能为力，读者看到比主观热情更强大的现实。

邓友梅《在悬崖上》、丰村《美丽》、宗璞《红豆》等描写爱情、婚姻题材的作品在当时也受到了批判。丰村的《美丽》(1957年)写的是婚外的恋情，在小说的叙述过程中，这种感情呈现出非常的魅力，比之于婚姻制度的保证显得更有生命力，但是它必须给道德让步。小说的结尾也是这样安排的，但是这一结局与叙述过程相比显得矫情而无力。类似的作品还有邓友梅的《在悬崖上》(1956)。这些作品借爱情探索着人性的丰富复杂，表达着人希望突破现实框框与束缚，寻找自我与人性的舒展的思考。

描写恋爱与革命关系的《红豆》(1957)是其中有代表性的作品。这是一个青年知识分子在革命与爱情间进行两难选择的故事，也是现代小说的一个叙事模式的重演——"革命与恋爱"。宗璞后来说是写"十字路口的搏斗"。难得的是小说不作公式化的演绎，以女性笔调细致抒情，在蕴含诗意的散文化的叙述中，富有青春浪漫的情调而又不失含蓄，委婉缠绵，哀怨动人。女大学生江玫同时受到了两位同学的影响：同宿舍的革命青年萧素，有独特艺术气质的个人主义者男生齐虹。是走革命道路，迎接中国的解放，还是跟随恋人远走美国？女主人公在两难选择中的徘徊与痛苦，是小说描写的主体。批判者认为"作者并未站在工人阶级的立场上来描写小资产阶级知识分子的心理状态。一当进入具体的艺术描写，作者的感情就完全被小资产阶级那种哀怨的、狭窄的、诉不尽的个人主义感伤支配了"，"作者没有比江玫站得更高"，没有"看到过去江玫的爱情""是毫不值得留恋和惋惜的"。[①] 从阶级感情出发看《红豆》，是"宣传着一种与我们格格不入的，甚至完全相反的思想感情"[②]。

陆文夫《小巷深处》(1956)叙述一个旧时代的妓女如何开始新的生活的心路历程。昔日的娼妓、今日的纺织女工徐文霞正积极地改造自己，并赢得了一个技术员的爱情。这是一个双重拯救的故事，内部有两种叙事模式的冲突：一是党和政府"让鬼变成人"的"白毛女模式"，一个是托尔斯泰式的"复活"的模式。究竟是哪个模式占据决定性的地位，在当时的历史语境中，

---

① 姚文元：《文学上的修正主义思潮和创作倾向》，《人民文学》1957年第11期。

② 文美惠：《从〈红豆〉看作家的思想和作品的倾向》，《文艺月报》1957年第12期。

这本身是一个政治问题。侯金镜在《1956年短篇小说选·序》中说："《小巷深处》，……那个过去做过妓女的女工，她对爱情追求的意义，作者不只说明了由于她对幸福的向往，而且分明地显示了我们国家的革命人道主义的力量。这一力量不只帮助她拔除了内心深处的屈辱观念，还唤醒了她，起来为人的尊严而斗争。"

写革命战争年代的生活，而在人与战争的美学关系上做出"人情"大于"战争"的处置，这是更贴近于艺术与人性的叙事选择。孙犁写于40年代的《荷花淀》就已经采用这种叙述框架，他在建国后的小说中，也仍将革命作为环境背景来展示淳朴人性与朴实坚定的民间生活信心。《山地回忆》(1950)等作品就是这样。孙犁这种带有散文化色彩的诗性叙事，其根源乃是来自"京派"小说。只是在五六十年代，比起宏大叙事，这样显得纤细的人性叙事风格跟不上时代的需求，必然遭排斥。

茹志鹃(1925—1998)，祖籍杭州市，生于上海，40年代初参加新四军，从事文艺工作，建国后有短篇小说集《高高的白杨树》、《静静的产院》、《百合花》等。写战争年代生活的短篇小说《百合花》(1958)是她的成名作。《百合花》的叙述角度与材料选取的侧重点不在血与火的残酷战争场面，而在揭示战争背景下的人物心灵。《如愿》、《静静的产院》等叙述建国后的生活，在夫妻、母子、同事之间展现因思想性格差异而构成的冲突、人在时代中的精神变化是叙述的重点。茹志鹃善于通过细节来表现人物的内心世界的细腻变化。《百合花》写小战士衣服肩头的"破洞"、给我开饭的"馒头"、枪口上插着的"野菊花"、印着百合花的"新被子"等，写出了在战争年代人性的纯真。《百合花》是一曲"没有爱情的爱情牧歌"①。茹志鹃小说被称为"常常是生活激流中的一朵浪花，社会主义建设大合奏里的一支插曲"②，但是她对普通人的心灵情感的叙述，也不断受到质疑与苛求："作家有责任通过作品反映生活中的矛盾，特别是当前现实中的主要矛盾。""为什么不大胆追求这些

---

① 茹志鹃："我麻里木足地爱上了要有一个新娘子的构思。为什么要新娘子，不要姑娘也不要大嫂子？现在我可以坦白交待，原因是我要写一个正处于爱情的幸福之旋涡中的美神，来反衬这个年轻的、尚未涉足爱情的小战士。当然，我还要那一条象征爱情与纯洁的新被子，这可不是姑娘或大嫂子可以拿得出来的。"茹志鹃：《我写〈百合花〉的经过》，《茹志鹃研究专集》，第42—44页，浙江人民出版社1982年7月版。

② 侯金镜："她就选取斗争中的一朵浪花、一支插曲而由小见大，在这类素材里施展她的创作能力。而这也就影响了作品的风采和调子。豪迈奔放、粗犷不羁的色彩很少，而委婉柔和、细腻而优美的抒情却成为她作品的基调。"侯金镜：《创作个性和艺术特色——读茹志鹃小说有感》，《文艺报》1961年第3期。

最能代表时代精神的形象,而刻意雕镌所谓'小人物'呢?"[①] 茹志鹃的《静静的产院》等作品,也打下过时代精神的烙印。

王愿坚的《亲人》(1957)叙述一位烈士的孤独的老父亲错认同名同姓的将军是自己的儿子,后者也极力使他认定这个儿子,两个素不相识的人结成骨肉亲人的故事。这样一种在阶级基础上放大了的人情博得了批评界的认可:《亲人》"想突出的却是革命军人之间战友的血肉般的亲切感情","是从战友的爱推及到老吾老以及人之老的革命人道主义思想"。[②] 但是到了后来,这种亲情也遭到了严厉的责疑:小说宣扬的"根本不是共产主义幸福观,而是资产阶级个人主义的幸福观","这样描写是不是以父子之爱、骨肉之情代替了阶级之爱呢?是不是告诉人们:人的最大幸福莫过于天伦之乐,人的最大不幸莫过于失子之痛?"[③]

刘真的《英雄的乐章》(1959)叙述的是主人公在国庆十周年在天安门广场上抚今追昔,忆恋为共和国建立而献出年轻生命的战友与爱人,表达对战争与和平、生命的价值与意义的思考。刘真写出此稿并未打算发表,后被人取走稿件,未经她本人同意,即在《蜜蜂》1959 年第 24 期以附录的被批判作品的方式刊登。该期的评论员文章《高举毛泽东思想红旗,坚决反对修正主义文艺思潮》指出:《英雄的乐章》"以资产阶级人道主义观点,看待革命战争和爱情问题,将个人幸福和革命事业对立起来。厌倦革命战争,幻想和平幸福;摆在我们面前的作品中的人物,灵魂里充满了浓厚的资产阶级没落、颓废情感,却硬给穿上了革命战士的外衣"。还有文章称《英雄的乐章》"不过是以这些资产阶级的感伤、虚无、颓废的情调,在尽情地把我们革命的英雄诬蔑为只会向他所追求的女孩子献温柔的角色,把我们革命的战士捏造、歪曲为资产阶级个人主义恋爱的能手"。[④]

高缨的《达吉和她的父亲》(1958)叙述的是一个女儿和汉族、彝族两个父亲的关系。汉族、彝族父亲分别是达吉的生父和养父,农奴主从生父身边抢走了女儿,彝族农奴收养了她(达吉),父女有深厚的感情。当达吉的生父来到她的面前时,这三人将如何自处?这是一个既包含民族感情也富有阶

---

① 欧阳文彬:"塑造具有共产主义品质的英雄形象,已经被提升到文学的首要任务了。""我们热切的盼望着在你的作品里听到雄浑的时代脚步声,看到共产主义战士光辉的塑像,为我们这英雄时代高唱更多更美的赞歌吧!"《试论茹志鹃的艺术风格》,《上海文学》1959 年第 10 期。

② 侯金镜:《王愿坚短篇小说集〈普通劳动者〉序》,人民文学出版社 1959 年版。

③ 李亦源:《〈亲人〉必须批判》,《解放军文艺》1965 年 3 月号。

④ 康濯:《同根长出的两棵毒苗——略谈〈英雄的乐章〉和〈曹金兰〉》,《蜜蜂》1960 年第 1 期。

级情感的人情故事。赞成者说它:“深切有力地控诉了旧社会的罪恶,讴歌了新社会的美好,揭示了民族团结的思想。这才是这部小说所以能够激动人心的根本原因。”① 批评者判断它:“只是个人喜怒哀乐的命运戏剧,而不是社会戏剧。”② 也有人为之辩解:“小说歌颂了只有劳动人民才具有的那种纯朴的人性美和人情美。……难道这有什么可以非难的吗?难道在反对了资产阶级的虚假的人性论之后,我们也得把无产阶级的人性和人情排除在阶级情感之外吗?”③

陈翔鹤(1901—1969),四川重庆人,原是五四时期浅草—沉钟社成员。他的《陶渊明写〈挽歌〉》(1961)、《广陵散》(1962)曾引发过历史小说创作的一个小高潮。在作者笔下,陶渊明和嵇康这样充满个性的人物与其生活的时代保持着距离,保持着与权力的疏离和对抗,表现出独立特行的人格力量。他们所体现的知识分子的隐忧心态与孤立的生存状态,在在都表现着叙述者与时代之间的关系。通过叙述者与叙述对象之间的精神吻合,间接地表达了建国初人文知识分子的立场。陈翔鹤的个人化的叙述,与同时代的其他叙述的差异性,也表现出五四精神的不绝如缕和微弱力量。这种叙述在当时的文化体制中被排斥是毋庸置疑的,尽管曾有人欣慰地表示“真可以算得是‘空谷足音’,令人闻之而喜”④。作品在60年代被定为反动小说,认为“不是批判地而是用同情和欣赏的态度突出了陶渊明思想中的某些消极东西”⑤,更严重的是将《陶渊明写〈挽歌〉》、《广陵散》的命意上升为政治斗争的表述,说它是影射,“恶毒攻击党的庐山会议”,“险恶地为右倾机会主义分子鸣冤,煽动他们起来和党抗争到底”。⑥ 与此同类的作品还有黄秋耘的短篇《杜子美还乡》、冯至的《白发生黑丝》等。

---

① 谭霈生:《性格冲突·思想意义及其他》,《文艺报》1961年第11期。

② 李厚基:《更上一层楼——评〈达吉和她的父亲〉》,《电影文学》1961年第2期。

③ 冯牧:《〈达吉和她的父亲〉——从小说到电影》,《文艺报》1961年,第7期。

④ 秋耘:《文艺报》1961年第12期。

⑤ 余冠英:《一篇有害的小说——〈陶渊明写《挽歌》〉》,《文学评论》1965年第1期。

⑥ 文戈:《揭穿陈翔鹤两篇小说的反动本质》,《人民文学》1966年第5期。

第三章
五六十年代诗歌戏剧散文

第一节　五六十年代诗歌概述

从新中国成立到“文化大革命”结束,新诗走过了一条曲折的道路。

中国人民革命力量解放了除台湾以外的所有国土,为各族人民创造了大团结的条件,也促成中国诗坛各路诗人的大会师,歌唱在解放区的诗人同生活在国统区的诗人终于走到了一起。解放区来的诗人,有的早已活跃在30年代,如柯仲平、曹葆华、艾青、公木、何其芳、光未然、纳·赛音朝克图、鲁藜、田间;另一些是在40年代开始活跃起来的诗人,如阮章竞、戈壁舟、陈山、李季、贺敬之、铁衣甫江等。除了这两路诗人,还有一路诗人是在建国后正式进入诗坛的,其中有从解放区或根据地过来的,如郭小川、闻捷、魏钢焰、雁翼、丁芒、巴·布林贝赫等,有从国统区过来的,如公刘、白桦、李瑛等。

其中产生影响的,首先是一批由社会主义大建设歌唱者形成的建设战线诗群。这个诗群最初的成员是来自解放区的严辰、阮章竞、李季,他们于50年代初就到建设基地扎根。严辰有《红霞集》,阮章竞有《勘察者之歌》和长篇叙事诗《白云鄂博交响诗》等,李季有《玉门诗抄》和长篇叙事诗《杨高传》等。受了他们的影响,雁翼深入康藏高原宝成铁路工地,写了《在云彩上面》。傅仇有《森林之歌》,邵燕祥有短诗《走敦煌》、《到远方去》,严阵有《淮河边上的姑娘》等。

这一时期还出现了一个行吟诗群。该诗群的成员或漫游北国南疆,遍访民族历史遗迹,或出访欧亚拉美,阅尽人类世纪风云,为祖国的现实与世界的前景歌唱。艾青、徐迟、田间、蔡其矫、闻捷、戈壁舟、方纪、丁芒、孙静轩

等都可归为这个诗群。①

这一时期存在时间最长、影响最广泛的是政治抒情诗群。成员有石方禹、贺敬之、郭小川等。石方禹的长篇抒情诗《和平的最强音》,贺敬之的长篇抒情诗《放声歌唱》和郭小川的组诗《致青年公民》在当时都有广泛的社会反响②,频频在许多集会上被朗诵。贺敬之还有长篇抒情诗《东风万里》、《十年颂歌》及诗集《放歌集》;郭小川也还有抒情长诗《望星空》、诗集《投入火热的斗争》和叙事诗集《将军三部曲》等。1962 年以后,贺敬之还创作有长篇叙事诗《雷锋之歌》和抒情诗《西去列车的窗口》等③,郭小川有《祝酒歌》、《甘蔗林——青纱帐》、《青纱帐——甘蔗林》等抒情长诗。

从 1949 年到 1957 年,相对而言是个新诗繁荣发展期。胡风在共和国成立不久,就连续发表了以《时间开始了》为总题的特大组诗,"他怀着对中国共产党和社会主义祖国的纯真情愫,抒写了一曲充满感激和幸福的赞歌,感情的灼热,几乎达到可以燃烧的程度"④。傅仇的《告别林场》把现实生活和一个世纪以后"建设共产主义高楼"这一悠远的生活遐想联系起来,理想主义色彩浓郁。雁翼的《在云彩上面》把艰苦创业表现成美的享受。白桦的《马蹄声》采用意象叠加的方式,展示出一个个和平安宁、充满温爱的生活情

---

① 艾青行吟诗篇有《双尖山》、《大西洋》和组诗《南美洲的旅行》等;蔡其矫有《川江号子》、《雾中汉水》等,诗集有《回声集》;闻捷更活跃,行吟之声遍布漠原、海港、长江源头、革命老区,有著名组诗《吐鲁番情歌》,诗集《天山牧歌》,长篇叙事诗《复仇的火焰》等;戈壁舟有抒情诗集《登临集》和诗剧《山歌传》;丁芒有诗集《欢乐的阳光》;孙静轩有诗集《海洋抒情诗》;等等。

② 十院校编写组《中国当代文学史初稿》:"这首诗以他过去的诗歌中所没有的磅礴气势,唱出了我们这个时代的强音……他那政治家的头脑,创业者的胸怀,战士的疾恶如仇,为新事物大叫大喊的歌喉,使他的诗歌像战鼓号角催动人们前进,在青年读者中产生了热烈的反响。"十院校编写组:《中国当代文学史初稿》(上册),第 410—411 页,人民文学出版社 1981 年版。

③ 谢冕《论贺敬之的政治抒情诗》:"艺术形象的生动性,是贺敬之所一贯努力追求的。政治抒情诗中不可能避免有许多标语口号和政治术语入诗。但在贺敬之的诗中,一些本来是枯燥的术语,经过诗人以生动的形象体现了出来。……一些常见的新闻语言,反被诗人调动起来,为塑造鲜明的形象服务了。这里,一些为读者所熟知的平凡的概念,都化作了生动新鲜的形象,烙印在读者心中。……诗中出现'我'字,不应该完全反对,有时甚至是必需的,它可以代表多数,也可代表诗人,但如果把自己的'我'架得过高,反使思想格调降低。这不能不说是诗人知识分子思想感情的某种表现。"《诗刊》1960 年第 11、12 期合刊。

贺敬之《漫谈诗的革命浪漫主义》:"当然,诗里不可能没有'我',浪漫主义不可能没有'我',即所谓'抒情的主人公'。王国维说的'无我之境'是没有的。问题在于,是个人主义的'我',还是集体主义的'我'、社会主义的'我'、忘我的'我'?革命的浪漫主义就是考虑何者的最好试题。'我'不能隐藏,不能吞吞吐吐、躲躲闪闪。或者是个人主义的小丑,或者是集体主义的、革命浪漫主义的英雄。"《文艺报》1958 年第 9 期。

④ 《胡风诗全编·关于〈时间开始了〉》,《胡风诗全编》,第 76 页,浙江文艺出版社 1992 年版。

景。公刘在《我穿过勐罕草原》一诗中，抒唱一个边防战士巡逻在这一片已让新生活的阳光朗照着的土地时的心情："每踩一踩这块土地/就能感觉到音乐，/感觉到辉煌的太阳，/感觉到生命的呐喊。"

艾青在聂鲁达的海滨别墅写了《智利的海峡》。从表层看，该诗抒发了一批和平战士迎着莫测的时代风云向世纪新港进发的精神，从中显示出人类前程必然光明的浪漫情怀；但在深层，却以"房子在地球上/而地球在房子中"这样一场大空间与小空间相交叠的幻觉表现，把主体内、宇宙中多姿多彩、时隐时现的意识流神幻灵异地表现了出来，让全诗在高亢的浪漫情思中折射出一股开阔的、探求人类命运的壮志豪情和神秘的象征意蕴，颇有超现实的现代主义特色。

值得指出，建国初期这三路诗人基于同声歌唱新中国而形成的统一局面，虽然营造出了一个赞歌时代，却并未能给这个表面看来统一的诗坛带来风格、题材的完全统一。来自解放区的诗人，对诗歌要为政治现实作宣传的认识是自觉的；来自国统区的诗人，对诗歌要为政治运动造声势的态度是主动的；建国后进入诗坛的诗人，大都心头没有历史的因袭负担，因此在关注现实生活的政治化表现方面更显单纯。正是这种种导致诗坛出现了两类创作模式：一类是李季式的，在追求构思机巧中作政治意念的生活演绎。这在李季的那些曾名噪一时的"石油诗"，如《师徒夜话》、《客店问答》中有典型的呈现。另一类是臧克家式的，如同有人对臧克家所称颂的："每有重大的政治事件发生时，他总是最初的几个以高亢的激情发出歌唱的诗人中间的一个……在每一次政治运动中总有他的声音。"[①] 因此，三路诗人虽汇聚成同唱赞歌的局面，却很难按自己的声音来唱[②]。艾青发表《双尖山》(《人民文学》1955 年第 9 期)，以真挚的情感抒发了对家乡的怀念，赞美了新中国农

---

① 徐迟：《初读长诗〈李大钊〉》，《诗和生活》，第 71 页，北京出版社 1959 年版。

② 例如，何其芳发表《回答》(《人民文学》1954 年第 10 期)一诗，倾诉自己要为新中国新时代歌唱的心声，立即受到严厉的指责："这首诗在情绪上不够健康，和时代精神不够协调。"盛荃生：《要以不朽的诗篇来歌颂我们的时代——读何其芳诗〈回答〉》，《人民文学》1954 年第 4 期。叶高《这不是我们期待的回答》："作者在自己的回答里流露着一种怎样无可奈何的忧郁的情绪"，《人民文学》1955 年第 4 期。曹阳《不健康的感情》："何其芳同志的这首诗，使我再一次深刻体会到：当一个诗人只是在个人的狭窄的感情圈子里拍打着翅膀，他产生出来的诗篇就注定了一定要失败"，《文艺报》1955 年第 6 期。

村日新月异的面貌，却因以自己的声音来歌唱，就受到责难。[①] 流沙河的《草木篇》(《星星》1957 年创刊号上)，是一组有所寄托的咏物诗，由于它触及时弊，很快就遭到严厉批判。[②] "《草木篇》中所宣扬的反人民、反集体主义的思想，在今天的社会里，谁最欢迎呢？是暗藏的敌人和已被消灭阶级中的心怀不满分子。"[③]

这种指责与批评在那个年代并非个别现象，而是在不断扩大和发展中。1955 年胡风事件牵连到七月诗派。刚刚在"百花齐放"中略作亮相的九叶诗派，在 1957 年的反右派中，也受到批判。穆旦因发表了《葬歌》一诗而被定罪为"是资产阶级个人主义的颂歌"，"实际上起着一种麻醉他自己又麻醉别人一种坏作用"。[④] 行吟诗群中有艾青、蔡其矫、丁芒、孙静轩，军旅诗群中有公刘、白桦、胡昭、高平、周良沛，建设战线诗群中有邵燕祥，都先后中断了创作。郭小川也因《白雪的赞歌》、《深深的山谷》、《望星空》等诗受到严厉批评。

1958 年经毛泽东提倡，掀起了一场新民歌运动，出版了《红旗歌谣》(郭沫若、周扬作序)，诗坛刮起新民歌风。新民歌最初也提供了不少新鲜的艺术元素，但一作为运动来提倡，这一诗种的不良倾向就明显起来：一是为配合政策宣传作夸张性印证，二是把生活抽象化，作虚幻性想象，使创作主体与生活实感发生了游离。

在 1966 年以前，值得一提的叙事诗，有艾青的《黑鳗》，闻捷的《复仇的火焰》，李季的《菊花石》、《杨高传》，田间的《龙门》、《丽江行》、《佧佤人》，郭小川的《将军三部曲》、《白雪的赞歌》、《深深的山谷》，阮章竞的《金色的海螺》、《白云鄂博交响诗》等。

这一时期中国新诗的代表人物是郭小川。

郭小川(1919—1976)，原名郭恩大，出生于河北丰宁一个教师家庭，中学读书时就积极参加救亡运动。抗战爆发后，他奔赴延安，途中参加八路

---

① 严辰："这首诗的思想感情是陈旧的"；郭小川："思想感情不够健康，这是他的一个基本问题"；臧克家："艾青目前在创作上所存在的问题，主要还是思想感情的问题。他对新事物的感觉和心爱，没有他过去对旧社会的憎恨、对光明未来的追求那么强烈和敏感……"，引自《沸腾的生活和诗——中国作家协会创作委员会诗歌组对诗歌问题的讨论》，《文艺报》1956 年第 3 期。

② 余斧："《草木篇》充满了敌视集体，深刻地仇恨我们社会的情绪"，《错误的缩小和缺点的夸大——读孟凡〈由对《草木集》和《吻》的批评想到的〉》，《红岩》1957 年第 8 期。

③ 洪钟：《〈星星〉的诗及其偏向》，《红岩》1957 年第 3 期。

④ 李树尔：《穆旦的〈葬歌〉埋葬了什么》，《诗刊》1958 年第 8 期。

军，战斗在晋察冀边区，并开始在《文艺阵地》、《诗创作》等报刊上发表诗作。1941 年至 1945 年在延安马列学院学习，曾列席延安文艺工作座谈会。1945 年后曾任丰宁县县长。建国后在中南地区新闻和宣传部门工作，并与陈笑雨、张铁夫合作，用"马铁丁"笔名写了不少思想杂谈类的杂文，产生过较大社会反响。1954 年调任中国作家协会党组副书记、作协书记处书记兼秘书长，并致力于写政治抒情诗。1960 年至 1965 年任《人民日报》特约记者。"文革"期间受到冲击，1976 年"四人帮"打倒后不久，不幸去世。

1955—1956 年间，他"以一个宣传鼓动员的身份"[①]，写下了一批以《致青年公民》为总题的楼梯式诗，包括《投入火热的斗争》、《沿着社会主义的轨道飞奔》、《向困难进军》、《闪烁吧，青春的火光》等，这些诗召唤年轻一代为社会主义事业而赴汤蹈火，奉献青春生命。在《投入火热的斗争》中他召唤"青年公民""投入火热的斗争"，并向他们宣谕："斗争/这就是/生命，/这就是/最富有的/人生。"在《向困难进军》中他又鼓动"青年公民"："让我们/以百倍的勇气和毅力/向困难进军，/不仅用言词/而且用行动/说明我们是真正的公民！/在我们的祖国中/困难减一分/幸福就增长几寸，/困难的背后/伟大的社会主义世界/正向我们飞奔。"字里行间贯穿着一条为实现政治理想而奋斗的基线：必须与社会主义大建设中形形色色阻挡前进的势力作斗争。这些诗是刚获得解放的一代中国人强烈的社会使命感和豪迈的民族气概集中的体现。这些诗歌对年轻一代人的鼓动作用是大的，发生的社会影响也很大。[②]

郭小川在 1957—1959 年间进入了另一个阶段。这是郭小川一生创作中最复杂也最值得珍视的时期。抒情长诗《致大海》和叙事长诗《白雪的赞歌》、《深深的山谷》都是围绕革命人生这个命题展开的。《致大海》坦陈了"我"为融入群体而经历的内心搏斗，隐现出对自我价值的肯定。"大海"是革命群体的象征，个人有限的生命只有投入"大海"——革命群体无限的历史潮流中去，才能获得与历史相融的灿烂的人生："我要像海燕那样/吸取你身上的乳汁/去哺养那比海更深广的苍穹；/我要像朝霞那样/去你的怀抱中沐浴；/而又以自己的血液/把海水染得通红。"《白雪的赞歌》和《深深的山

① 郭小川说："我愿意让这枝笔蘸满了战斗的热情，帮助我们的读者，首先是青年读者生长革命的意志，勇敢地'投入火热的斗争'。……和许多同志一样，我所向往的文学，是斗争的文学。我自己，将永不会把这一点遗忘，而且不管什么时代，如果我动起笔来，那就是由于这种信念催动了我的心血。"《月下集·权当序言》，《月下集》，人民文学出版社 1959 年版。

② 郭小川后来说，它们只是"一行行政治性的句子"，"简直就像抗战时期在乡村的土墙上书写动员标语一样"，他自己并不满意。《月下集·权当序言》，《月下集》，人民文学出版社 1959 年版。

谷》则表现了自我为追求群体理想而经受的革命考验，透现着对战斗生涯中人性意绪的肯定。《白雪的赞歌》在1957年底发表后很快就受到批评①。抒情长诗《望星空》，既显出了新生民族革命人生的浪漫豪情，也显出了对宇宙生态的灵性感悟。它拓展了这一诗歌品种的抒情视野。

然而，郭小川因《望星空》一诗立即遭到更严厉的批评②。这使郭小川不能不产生短期的迷惘。但他“投入火热的斗争”的激情并没有丧失。1962年“千万不要忘记阶级斗争”的口号提出后，他一向怀有“向困难进军”的斗争哲学这次以更激越、锐利的意绪体现出来，重又走上阐释政治命题，避开个性、人性、宇宙人生的路子。1962年，他以《甘蔗林——青纱帐》一诗，向自己也向他的同时代人发出“唤回自己的战斗的青春”的号召。这一年他还写出《青纱帐——甘蔗林》，三首《秋歌》、《刻在北大荒的土地上》、《祝酒歌》、《青松歌》。1963年以后又写了《大海浩歌》、《战台风》、《西出阳关》、《雪满天山路》、《在大沙漠中间》、三首《春歌》、《昆仑行》等。这些诗有两个抒情方向：其一是，新中国时时刻刻都有阶级斗争的风风雨雨，而我们时时刻刻都得准备着投入战斗。③其二是，每一个人时刻都要提高警惕，坚守岗位，发扬革命传统，保持战士本色。④在《团泊洼的秋天》中他高唱：“战士自有战士的

---

① 批评集中在长诗对女主人公于植的形象塑造上。殷晋培：“于植不仅是一个不坚定的革命者，简直是有着一颗异常脆弱灵魂的小资产阶级知识分子”，“读者还能相信于植是一个‘经过考验的’党员吗？我们很遗憾，这样不健康的歌声竟会出于号召青年‘投入火热的斗争’、‘向困难进军’的郭小川同志之手”。《唱什么样的赞歌？——评〈白雪的赞歌〉中于植的形象》，《诗刊》1960年第1期。

臧克家：“她的人格分裂了。作者想把她塑成一个令人景慕的典型人物，实际上却叫她自己的行为破坏了自己的形象”。《郭小川同志的两首长诗》，《人民文学》1958年第3期。

② 肖三：“《望星空》宣扬了‘人生渺小、宇宙永恒’的意思，这完全不是马克思主义的宇宙观，而是一种资产阶级、小资产阶级的虚无主义。”《谈〈望星空〉》，《人民文学》1960年第1期。

华夫：“正是在举国欢腾的日子，人民热烈庆祝我们革命事业的光辉成就”，“而郭小川同志却写出了这样极端荒谬的诗句，这是政治性的错误，令人不能容忍的”。《评郭小川的〈望星空〉》，《文艺报》1959年第23期。

③ 在《秋歌——之一》中他说：“战斗的途程呵，绵延不绝”，“只有战斗的红旗永不倒”；《秋歌——之二》中说：“看呀看，天高，云淡，大雁南旋，/我们的国土上，哪里都有战斗的风帆！”《秋日谈心》中他让战友“老刘”说：“不，生活里还会有风狂雨骤！”在《昆仑行》中他说：“在我们的大地上，/除非没有人烟——/有人烟的地方，/就有革命的波澜。”

④ 在《战台风》中，他高唱：“战！战！战！/顷刻之间起烽烟/……朝阳般的红旗/抖擞精神飘展在高山巅！”《青松歌》中他说：“一切仇敌啊，/休想使青松屈服！/每片松林哟/都是武库；/每座山头哟，/都是碉堡。”这些都是见物思斗、高度警惕的寓意联想表现。在《春歌——之一》中，他提出中国人民本色的问题：“进攻，进攻，攻无不克！/这就是无产阶级的本色。//革命，革命，无坚不破！/这就是中国人民的性格。”在《刻在北大荒的土地上》中他这样写中国人民的生活传统：“请听：战斗和幸福、革命和青春——/在这里的生活乐谱中，永远是一样美妙的强音！”

性格：不怕污蔑，不怕恫吓，/一切无情的打击，只会使人腰杆挺直，青春焕发”，“战士的歌声，可以休止一时，却永远也不会沙哑；/战士的一生，只能是革命的作风，/一分钟也不能放下武器，过小日子，安安静静。//战士的作风，只能是革命的作风，/一秒钟也不能止步不前，模棱两可，消消停停。”在这些诗里，坚持革命尊严、战士情操、战斗精神的表现，使郭小川重新和第二阶段探求个性主义、人性本位的政治抒情诗接上了轨。

郭小川是诗歌积极的探求者，懂得内容与形式的辩证关系。在《月下集·权当序言》中他曾说：“在形式上，我们要提倡的是民族化和群众化……我在努力尝试各种体裁，这就可以证明我不想拘泥于一种，也不想为体裁而体裁。民歌体、新格律体、自由体、半自由体以及其他各种体，只要有助于诗的民族化和群众化，又有什么可怕呢?”郭小川在诗体建设上是有一定贡献的。在《投入火热的斗争》等“致青年公民”的诗中他成功地采用马雅可夫斯基的楼梯式，并作了多种尝试与探索。他又在《将军三部曲》中采用散曲体，在《厦门风姿》等诗中采用辞赋体，在《白雪的赞歌》等诗中采用半格律体，在《致大海》中采用自由体，在《海岸哨兵》等歌词中采用宋词节奏的自由格律体，《秋歌》则采用信天游民歌的变体，等等。这种探求形成了他颇为独特的“郭小川体”。“郭小川体”的节奏因诗体的多样而多姿多彩，或急促明快，或雄浑强劲，或沉着舒徐，或宣谕腔，或吟咏调，或节奏整饬均齐，或旋律大起大伏。特别值得一提的是组行成节或组节成篇(章)中，他还充分运用了民歌中的复沓回环手法，诗节中各诗行相交、相随的对称，诗篇(章)中各诗节相交、相随的对称，使全诗节奏在复沓回环中层层递进，一唱三叹。[①]

第二节　五六十年代戏剧概述　《茶馆》等

戏曲、戏剧、歌剧是中国当代戏剧的三大主要剧体。三个剧体在当代中国发展的规律与途径大体一致，都受制于五六十年代的时代环境，戏剧艺术与政治、革命的关系，成为决定本时期戏剧演变的根本因素。而在艺术方面，现实主义戏剧理念与中国戏曲的写意戏剧观之间的对话、较量，成为本

① 孟繁华提出：“郭小川现象中的独特景观：一方面他惟恐后于时代，有辱自己的历史和时代使命，因此他必须努力在主旋律的高音区捕捉并突现自己的声音；一方面，他对‘作者的创见’又有深刻的觉醒，对‘现成的流行的政治语言的翻版’有特别的警觉。然而郭小川的苦闷、矛盾在他的犹疑中始终没有得到解决。他后来的创作虽然名重一时，但他的慎重也越发明显了。”孟繁华：《“突围”欲望与重返起点——郭小川创作道路再评价》，《人文杂志》1996年第5期。

时期戏剧演变的内在艺术张力。

当代戏曲的改革贯串了整个当代戏曲史，但在不同的历史时期它有不同的历史使命。在1949—1957年间，戏曲改革的主要任务是根据新的时代要求，进行戏曲的推陈出新；在1958—1966年间，戏曲改革的使命则是进行京剧现代戏的“革命”；进入新时期后，戏曲改革的时代内容和特征则是戏曲的戏曲化和现代化。本章所概述的主要是1949—1966年间戏曲的推陈出新和京剧现代戏的“革命”。

毛泽东早在1942年便提出了戏曲的“推陈出新”问题。1944年在看了《逼上梁山》之后，他又提出了“旧剧革命”的问题。新中国成立后，他不仅立即掀起了一场规模空前的戏曲改革运动，还在这场运动中把他的“旧剧革命”的思想发展成为全面完整、具体明确的“百花齐放、推陈出新”的戏曲改革方针。毛泽东戏曲改革的指导思想与他《在延安文艺座谈会上的讲话》的革命文艺思想是一致的，那就是文艺首先要为政治服务、为工农兵服务，特别是要忠实地为广大农民服务。[①] 从根本上来说，无论是延安时期的“旧剧革命”，还是建国初期的戏曲改革，它们的历史使命都是为了使戏曲更好地为无产阶级政治服务，为了保证在无产阶级政党全面执政的历史情况下，创造出适合本阶级政治需要的新型文艺。

建国后的第一次戏曲变革发生在1949—1957年间。变革的主要内容和最后成果是传统剧目的“推陈出新”。这场以“改戏”为中心、以“改人”[②]、“改制”[③] 为手段的戏曲改革运动，在不长的时间里，对传统剧目进行了“去芜存菁”的改造，一些宣扬封建迷信观念和封建伦理道德的剧目被筛除，上演剧目在思想内容上击浊扬清、面目一新。这个时期大批话剧工作者加盟了戏曲队伍，使现代戏剧理论逐渐在戏曲界传播，给戏曲融入了新的基因。戏曲的推陈出新使传统剧目的整体水平(主要还是思想内容方面)获得较大程度的提高，如川剧《秋江》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》、京剧《将相和》、《白蛇传》、越剧《西厢记》、《梁山伯与祝英台》、昆曲《十五贯》等。其中《白蛇传》、

---

① 毛泽东在《论联合政府》一文中就曾明确指出：“农民，这是现阶段中国文化运动的主要对象。”而在所有的文学艺术中，戏曲是中国农民最喜闻乐见、也最易于接受的艺术形式，所以，在建国后各种文艺形式都面临适应新形势、等待新任务的时候，他首先在全国发动了一场自上而下的戏曲改革运动。

② “改人”，即对从旧社会过来的戏曲艺人进行社会主义思想改造。

③ “改制”，即对当时的私营戏曲班社实行国有化或集体化改造。只有梅兰芳京剧团是唯一的例外。

《梁山伯与祝英台》、《十五贯》是这个时期传统剧目推陈出新的典范。

但是由于明显的政治功利性和对异质文化的过度整肃，戏曲改革产生了一些影响深远的负面效应。例如改革初期的禁戏，固然筛除了一批具有明显封建意识和低级趣味的旧戏，净化了舞台，但在禁演过程中也使一些在艺术上具有较高价值的剧目受到了不应该的伤害。1949 年 3 月北京市初获解放，市文管会便宣布禁演《四郎探母》、《目莲救母》、《封神榜》、《探阴山》、《济公活佛》、《大劈棺》、《杀子报》等 55 出旧剧。1950 年文化部又正式通令全国禁演其中的 26 出。这些剧目在思想上虽然不符合革命时代的政治标准，但不乏经历代艺术家锤炼的精品。[1] 这些剧目的被禁使戏曲文化的保护和传承受到一定的打击。上行下效，一时间"禁戏"之风盛行，一些地方甚至弄到了无戏可演的地步。舞台上只有几个在全国第一届戏曲观摩演出大会上涌现出来的优秀剧目在那里支撑。"打开报纸不用看，梁祝姻缘白蛇传"，这两句观众的戏言，反映了当时戏曲剧目的严重贫乏。正是在这种情况下，中央文化部于 1956 年 6 月开始了传统剧目的挖掘整理工作[2]，并于第二年将 26 出禁演剧目解禁。只是好景不长，接踵而来的反右斗争扩大化，使这次正本清源的努力不仅未能继续而且还出现了彻底的逆转。

1958 年至 1976 年间，中国戏曲发生了第二次重大变革。这次变革与前次变革的不同之处在于，前者关注传统戏曲的推陈出新，而后者则力图创作出戏曲现代戏。从政治的角度来看，前者只能间接配合，而后者则要求随时反映现实生活并直接服务于政治。这次变革从戏曲现代戏开始，却以京剧现代戏的重大突破而表现出这个阶段戏曲改革的特殊重要性。

建国初期，现代戏的编演曾出现过一次热潮。仅 1951 年就出版了新编现代戏三百余种，但优秀剧目并不多，所以 1952 年第一届全国戏曲观摩演出大会参演的现代戏仅占 9%。比较优秀的剧目有评剧《刘巧儿》、《小女婿》、沪剧《罗汉钱》、吕剧《李二嫂改嫁》等。这个时期也出现了一些京剧现代戏，如《三座山》、《罗盛教》、《阿黑与阿诗玛》等，但都质量不高，影响不大。1957 年反右和 1958 年大跃进之后，现代戏的编演又出现了第二次热潮。现

---

① 例如脍炙人口的《四郎探母》，即便是当时被认为是淫秽色情的《大劈棺》也不乏可供合理利用的因素。新时期，川剧女作家田芬将《大劈棺》改编成川剧《田姐与庄周》，1989 年获全国优秀剧本奖。

② 据中国戏曲研究院统计，仅 1956 年 6 月第一次全国剧目工作会议后的一年间，全国便记录了 14632 个剧目，加工整理了 4223 个，剧目的上演数达到了 10520 个。见王新民：《中国当代戏剧史纲》，社会科学文献出版社 1997 年版，第 10 页。

代戏如过江之鲫,数量激增。沪、楚、闽、豫、锡、越、淮、扬、粤、评、昆……都有现代剧目。京剧现代戏则出现了《白毛女》、《智擒惯匪座山雕》等。但总体来看仍然粗糙平平。进入60年代后,江青出于政治目的插手京剧改革,使京剧现代戏受到了特别的重视,获得了迅猛发展。1964年6月全国29个京剧团在北京举行的第一届全国京剧现代戏观摩演出大会,是京剧现代戏编演高潮的标志。会演集中了当时全国优秀的京剧现代戏,如《红灯记》、《红色娘子军》、《芦荡火种》、《杜鹃山》、《智取威虎山》、《节振国》、《奇袭白虎团》、《六号门》、《草原英雄小姐妹》、《红嫂》、《耕耘初记》、《箭杆河边》、《夺印》等。其中《红灯记》、《芦荡火种》(后改为《沙家浜》)、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》后来在"文革"中被钦定为"革命样板戏",成为当时"政治文艺"的经典。

从传统戏到现代戏,中国戏曲在本时期遵循时代的要求,实现了"人"的观念向革命性、阶级性的转化。60年代的京剧现代戏是以表现阶级斗争、塑造一系列工农兵英雄形象为其突出特征的。这种内容上的重大变革,不仅对旧形式产生了强大的精神冲击力,还促使旧形式发生裂变与革命,去适应新内容的需要。[①] 京剧现代戏对传统形式的变革表现在以下几个方面:第一,吸收融合话剧的写实观念,采用写实布景,从而打破了"随意赋形"的传统舞美体制;第二,随着写实布景的采用,使话剧的分场、分幕制得以在戏曲中施行,戏曲情节的集中性得以增强,从而使原来以时空不固定为原则的文学体制发生重大变革;第三,按照社会主义现实主义和当时流行的阶级斗争理论提炼生活与刻画人物,并突出他们各不相同的鲜明个性,使生、旦、净、丑等行当不得不打破,戏曲脸谱不得不取消,这种现代人物的描写方法与写实布景相结合,引起对程式化动作的重新选择或创造,从而使传统的表演体制被彻底突破;第四,为了更好地表现现代人的感受、情绪和个性,歌剧和交响乐的经验被引进,具有表现力的新唱腔、新板式和人物主题音乐被创造出来,原来"千部一腔"的音乐体制也由此发生了重大的变化。革命现代

---

① 戏曲由传统戏向现代戏转变的关键障碍是传统演艺形式与现代生活的矛盾。传统戏曲以生、旦、净、末、丑为基本行当的表演体制、以曲联体或板腔体为主要形式的音乐体制、以分场及空间不固定为主要原则的文学体制和以"随意赋形"为基本观念的舞美体制,在长期的流传中日趋稳定,并走向凝固,于是对现代生活内容便产生了一种极强的反作用力——约束力与排斥性。这种矛盾不克服,表现现代生活的现代戏便难以在戏曲舞台上立足。这就是近现代戏曲史上屡次"戏改"失败的一个重要原因。60年代的京剧革命之所以一度辉煌,正是因为吸取了历史的经验教训,在增强内容的革命性的同时,对戏曲的传统形式也进行了大胆谨慎的全面革新的结果。

京剧内容与形式的相互作用和重大突破，不仅使中国戏曲发生了一次突变，也使中国人传统的戏曲审美观念发生了一场变革。这正是京剧现代戏乃至整个戏曲现代戏能在戏曲舞台上畅行一时的原因。《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等便是这个时期京剧现代戏的代表。

这个时期的京剧革命存在着值得反思的问题，一是现代话剧写实观念的引入，增强了戏曲的写实性和现代性，也破坏了中国戏曲独特的写意抒情表演艺术体系，视中国戏曲独特的表演艺术体系为“糟粕”，造成戏曲的话剧化。二是这个时期政治介入戏曲改革的力度比第一个时期更强，特别是进入60年代中期之后，京剧现代戏的迅速“样板化”并一统天下，以及京剧现代戏在“文革”中沿着“三突出”原则走向僵化，更显示出这一时期戏曲领域的政治化追求达到了登峰造极的地步。这种文艺的政治化给中国戏曲造成巨大的影响。

当代话剧也有新变。虽说当代戏剧由戏曲、歌剧和话剧三分天下，但话剧却是“三军”中的主力。固然从数量来看，无论是剧团数还是从业人数，戏曲在“三军”中都占据绝对优势，可是话剧反映生活的现实性、迅捷性和尖锐性，使它在为当时无产阶级政治的服务中成为最得力的工具，因而它身上的政治色彩和政治倾向也是戏曲所无法比拟的。

新中国成立初期的戏剧舞台上，虽说戏曲改革是最为引人注目的文化现象，是这一阶段戏剧史的主要角色，但是这个时期的话剧——尤其是多幕剧，在新生活的推动下，也得到了较快的发展，出现了许多有影响的作品，如刘沧浪等的《红旗歌》、胡可的《战斗里成长》、老舍的《方珍珠》、《龙须沟》、杜印的《在新事物面前》、傅铎的《冲破黎明前的黑暗》、魏连珍的《不是蝉》、天津码头工人集体创作的《六号门》、沈西蒙的《杨根思》、陈其通的《万水千山》、黄悌的《钢铁运输兵》、李庆升的《四十年的愿望》、安波的《春风吹到诺敏河》、曹禺的《明朗的天》、夏衍的《考验》，以及《瓦斯问题》、《不能走那条路》、《在激流中》、《前夜》、《在康布尔草原上》、《如兄如弟》、《西望长安》、《马兰花》、《友情》等。

1953年至1957年间，独幕剧出现了一个创作数量可观的时期，[①]当时具有代表性的独幕剧有《妇女代表》（孙芋）、《赵小兰》（金剑）、《人往高处走》

---

① 田汉在为《建国十年文学创作选（戏剧）》写的《序言》中说：“这十年来，全国各地所创作的独幕剧本，数以万计。仅据《剧本》月刊统计，平均每年收到的小型剧本就有五六千之多；各地……自己创作并演出的小戏，更是无法统计。”

(栾凤桐)、《夫妻之间》(北京人艺)、《开会》(邢野)、《百年大计》(丛深)、《姐妹俩》(蓝光)、《刘莲英》(崔德志)、《黄花岭》(舒慧)、《葡萄烂了》(王少燕)、《新局长到来之前》(何求)、《两个心眼》(赵羽翔)、《归来》(鲁彦周)、《家务事》(陈桂珍)等。

新中国成立初期的独幕剧和多幕剧在新旧社会的强烈对比中,比较真实地反映了各族劳动人民在新社会里翻身解放、当家作主的喜悦与自豪,以及由此而生发出来的主人翁责任感和新的精神风貌。许多剧作还塑造了在革命和建设中涌现出来的新人形象,显示了那个新旧交替时代的时代精神和由现代戏剧向当代戏剧转变的时代特征。

但是,建国初期接连不断的文艺批判运动和苏联"无冲突论"思潮的影响,给当代话剧的发展造成了一种强大的阻力;特别是对话剧创作配合政治、运动和政策的要求,更使它陷入公式化、概念化的泥沼,致使这个时期的话剧——尤其是多幕剧——虽然数量不少,但在思想上和艺术上都属于上乘的佳作却少见。1956年第一届全国话剧观摩演出大会有来自全国的43个剧团参加,演出剧目51个,集中地展示了1949年10月以来话剧创作和演出的成绩,但是也集中暴露了新中国成立以来话剧界存在的公式化、概念化问题。

此后中国作协举行第二次理事扩大会议,反对公式化、概念化的不良倾向,并将公式化、概念化作为"违背现实主义的逆流"加以抨击。5月毛泽东在最高国务会议上提出了"百家争鸣,百花齐放"的方针。从1957年春天开始出现的"第四种剧本"便是这场反对公式化、概念化运动的成果。最早出现的是岳野的《同甘共苦》。"第四种剧本"的名称来源于黎弘(刘川)对《布谷鸟又叫了》的一篇短评。[①] 1957年春,杨履方的《布谷鸟又叫了》在南京上演。该剧是一个充满诗情画意的抒情喜剧,是一个真实地反映农村生活、刻画活生生人物、打破话剧创作陈规束缚的优秀之作,一经演出便立即受到观众的热烈欢迎,之后被改编成歌剧、戏曲等剧种,最后还被搬上了银幕。1957年6月11日黎弘(刘川)在当时的《南京日报》上发表一篇评论《布谷鸟又叫了》的文章,题目就叫做《第四种剧本》。作者首先批评了当时极为流行的三种公式化、概念化描写工农兵的剧本,然后提倡忠实地描写生活、真正写人的"第四种剧本"。在《布》剧之后,又陆续出现了《洞箫横吹》(海默)、《还乡记》(赵寻)、《归来》(鲁彦周)、《葡萄烂了》(王少燕)等。1957年夏天

① 刘川:《第四种剧本——评〈布谷鸟又叫了〉》,《南京日报》1957年6月11日。

"反右"斗争开始后，首先是王少燕的《葡萄烂了》等一批"干预生活"的讽刺喜剧遭到批判，然后是《布谷鸟又叫了》等剧目被批判。① 从此，"第四种剧本"便成了"反动的资产阶级戏剧艺术"的代名词。这个恶名直到改革开放后的1985年才得以洗刷。②

"第四种剧本"最为突出并最值得肯定的成就是，勇敢地突破当时许多作家都不敢、也难以逾越的"人性"、"人道主义"禁区，大胆地描写"人"，描写人的道德、情操和爱情生活，并深入剖析人的丰富复杂的内心世界，从而塑造出了一批真实感人的人物形象。建国之初中国文艺界占统治地位的文艺观念是与左翼文学、延安文学一脉相承并被极端强化了的"社会人"、"阶级人"的观念，在文艺方针上强调为工农兵和无产阶级服务，在文艺描写上突出阶级之间的斗争。而"第四种剧本"却大胆地突破这种极端观念的束缚与禁锢，将五四时期的人性、人道主义的文学观念承接起来，这在当时实在是一种难能可贵的壮举。《布谷鸟又叫了》的思想价值和艺术价值便在于剧作在人物关系的设置和人物形象的塑造上，"完全不按阶级配方来划分先进与落后，也不按党团员、群众来贴上各种思想标签"，它忠实于"生活本身的独特形态"，"让思想服从生活，而不是让思想代替生活"。③ 这种写法显然是由"阶级的人"向"真正的人"的回归，是由社会主义现实主义向五四现实主义的回归。《同甘共苦》和《还乡记》也都明显带有这种倾向。这是"第四种剧本"值得一书的历史成就。

"第四种剧本"因流行的时间不长，剧作的数量不算多，也没来得及创作出经典的作品，但它却在中国当代戏剧史上留下了重要一笔。

老舍的《茶馆》差不多是与"第四种剧本"同时创作的。虽然在当时《茶馆》并没有被列入"第四种剧本"，但它却是这个时期话剧创作辉煌的潮头。《茶馆》不仅在对三个旧时代的否定中表现了"只有社会主义才能救中国"的重大主题，而且以其独特而又精巧的戏剧结构，"小说式"的人物刻画，鲜明而突出的地方特色和民族特色，表现出深刻的人文精神和巨大的艺术价值，成为中国话剧艺术史上一颗璀璨的明珠。"第四种剧本"和老舍的《茶馆》体

---

① 1960年伊兵在《戏剧报》(第四期)发表《论"第四种剧本"》，将"第四种剧本"定性为"资产阶级戏剧艺术的复辟"，黎弘自然就成了以"第四种剧本论""打杀以无产阶级的立场观点表现工农兵生活和斗争的剧本"、为"资产阶级戏剧艺术的复辟鸣锣开道"的代表。

② 详见王新民：《当代戏剧史上一桩未了的公案——重评"第四种剧本"》，《剧艺百家》1985年创刊号。该文是"文革"后第一篇为"第四种剧本"平反昭雪的文章。

③ 刘川：《第四种剧本——评〈布谷鸟又叫了〉》。

现了艺术发展的规律和话剧自身发展的需要。

1958年到1962年间，出现了一个历史剧的热潮。郭沫若的《蔡文姬》、《武则天》，田汉的《关汉卿》、《文成公主》，老舍的《神拳》，曹禺的《胆剑篇》，朱祖贻等的《甲午海战》等优秀之作，都产生于这个时期。这个时期的历史剧从内容和立意来看，可以分为四类：一是对历史人物进行重新评价，为历史人物翻案的，如郭沫若的《蔡文姬》和《武则天》；二是发掘历史精神以鼓舞今人的，如曹禺的《胆剑篇》；三是总结历史经验教训以儆后人的，如朱祖贻等的《甲午海战》；四是歌颂历史上某些有影响的人物和事件的，如田汉的《关汉卿》。这四类历史剧我们并不能以内容和立意论其优劣，它们的价值取决于各自如何独特地诠释与处理历史题材与历史人物，如何创造性地塑造血肉丰满、古今交融的历史人物，以及如何达到历史剧艺术的完美性与独创性。

1961年，文艺界在周恩来的领导下开始了调整工作。1962年3月广州话剧、歌剧、儿童剧创作会议召开，周恩来在全国文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话及《关于知识分子问题》的报告，批判了“左”倾思潮。但此后不久，毛泽东就在八届十中全会上提出“千万不要忘记阶级斗争”的号召，再次鼓动“左”倾思潮涌起。话剧界在这种阶级斗争思潮中形成了“社会主义教育剧”的繁盛。

“社会主义教育剧”(也包括戏曲)以对全体国民特别是青年人进行革命传统和阶级斗争教育为主要内容，如《槐树庄》(胡可)、《丰收之后》(蓝澄)、《青松岭》(张仲朋)、《箭杆河边》(刘厚明)等。其情况比较复杂，有的剧作完全不顾生活真实，一味图解阶级斗争理论，如根据同名扬剧改编的话剧《夺印》(扬剧编剧王鸿，马彦祥等改编为话剧)。该剧叙述苏北农村某生产大队由于暗藏的阶级敌人腐蚀拉拢大队长，篡夺了党的领导权，大队无产阶级专政的性质发生“和平演变”，从而使农业生产遭到严重破坏，贫下中农受到残酷迫害。幸亏新来的大队书记具有高度的阶级斗争觉悟，他通过访贫问苦、发动群众，终于揭开了这个大队复杂的阶级斗争盖子，与贫下中农一起夺回了无产阶级的“印把子”。有的剧作其矛盾冲突和人物有一些生活基础，但由于极“左”思潮的揠苗助长，严重损害了作品的真实性，如《千万不要忘记》(丛深)。该剧原名《祝你健康》，描写东北某电机厂青年工人丁少纯，婚后因受岳母“市民意识”的影响，滋长了虚荣享乐的思想，险些给工厂酿成大祸，后在父亲丁海宽和事实的教育下幡然醒悟。该剧在修改的过程中，依据当时流行的阶级斗争理论，以阶级斗争为主线，把姚母与丁海宽的思想分歧

“拔高”为两个阶级、两条道路的斗争，把一个具有一些旧意识的老太太上纲为“不甘心于灭亡”、总是“企图复辟”的“被推翻”的反动统治阶级的代表，剧名也随之改为《千万不要忘记》。曾产生广泛影响的话剧《年青的一代》（陈耘）也是如此。有的剧作反映解放后某个特定历史时期真枪实弹的对敌斗争，如《霓虹灯下的哨兵》（沈西蒙、吕兴臣），在描写军事题材方面有创新突破，但在描写军队内部的思想分歧和英雄人物精神世界及感情世界方面，也受当时阶级斗争观念的影响，把部队中一切生活细节都归结为同资产阶级“香风毒雾”、“不拿枪的敌人”的斗争，把阶级斗争宽泛化、生活化。

这个时期，戏剧艺术观念出现了一些值得注意的新情况。黄佐临介绍布莱希特的叙述体戏剧体系[①]，坚持在中国戏曲“写意戏剧观”的基础上探索中国话剧的民族化道路，并通过《激流勇进》的创作实践，以多元的时空观念、虚实结合的手法，迅速转换的分场结构，突破了“第四堵墙”的束缚和新中国成立以来斯坦尼斯拉夫斯基体系一统天下的局面，第一次为当代话剧带来戏剧观念革新的冲击波。他看到了“三大戏剧体系”的价值与意义。而焦菊隐则在北京人民艺术剧院对《茶馆》、《蔡文姬》、《武则天》、《虎符》的导演中，将斯坦尼斯拉夫斯基体验派表演体系同中国戏曲的写意抒情表演艺术相结合[②]，创造了具有中国民族特色的北京人艺演剧风格。

当代歌剧也有很大的发展。建国初期的歌剧出现了两种不同的艺术倾向。一种是《白毛女》式的倾向，其特点是在形式上倾向于话剧，歌唱、说白交替出现，在音乐上采用西洋歌剧手法与中国戏曲手法的结合。另一种是《草原之歌》式的，他们在戏剧结构和音乐结构两方面都比较接近西洋歌剧，说白极少而力求音乐的完整性、形象性和戏剧性。两种不同的倾向和实践，反映了两种不同的歌剧观念和对中国未来歌剧发展的两种不同看法，这种不同实践和观念的分歧引起一系列冲突，因而关于中国歌剧定位的争论，便成为这个时期歌剧发展中的一个重要论题。这个时期歌剧的代表作有《王贵与李香香》、《刘胡兰》、《一个志愿军的未婚妻》、《草原之歌》、《小二黑结婚》等。

“反右”斗争之后，中国歌剧虽与其他戏剧一样受到了“左”倾思潮日益严重的干扰，但它却奇迹般地呈现出兴旺的景象，当代歌剧史上的名篇佳作

---

① 黄佐临：《漫谈“戏剧观”》，发表于《人民日报》1962年4月25日。该文原系作者1962年在广州召开的全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上的发言。黄佐临曾于1959年在上海人民艺术剧院导演布莱希特戏剧《胆大妈妈和她的孩子们》。

② 焦菊隐：《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社1979年版。

大多出现在这个时期。从 1957 年 10 月起,《红霞》(1957)、《洪湖赤卫队》(1958)、《刘三姐》(1960)、《红珊瑚》(1960)、《江姐》(1964)等陆续登场,它们以其轰动效应和妇孺皆知的口碑形成当代歌剧史上的一个高潮。当代歌剧一度繁荣的原因是复杂而微妙的。“反右”斗争后,现实题材的风险性使艺术家心有余悸,于是作家们不约而同地把笔转向历史,从而使戏剧舞台——无论是话剧、戏曲还是歌剧,都曾大量涌现历史剧。所不同的是,歌剧比话剧、戏曲似乎更具革命性,它的革命历史题材迅速受到政府鼓励,被纳入革命历史传统与阶级斗争教育的主渠道。另外,1957 年后随着中苏关系的日趋恶化,经济上的独立自主、自力更生和文学艺术上的民族化追求逐渐“淡入”,于是民族新歌剧碰上了它发展的最佳时机。1957 年 8 月毛泽东同音乐工作者谈话,强调了音乐的民族化问题,他指出:“要重视中国东西,要努力研究和发展中国的东西,要以创造中国自己的有独特的民族形式和民族风格的东西为努力的目标。”此后虽仍有人坚持“走格林卡的道路”,但更多的歌剧工作者开始向戏曲学习,向民歌和民间音乐学习,从而创造出了一批为工农兵群众所喜闻乐见的新歌剧。1966 年“文化大革命”开始后,政治的动乱使中国歌剧从辉煌的顶峰上跌落下来。包括《洪湖赤卫队》和《江姐》等在内的歌剧都被打成“毒草”而遭到批判。中国歌剧在这个时期受到严重的摧残。从《阿依古丽》的最后一声“绝唱”(1966 年 1 月)起整整十年,歌剧舞台弦歌尽绝。江青曾责令上海创作以河北梆子的音乐为基础、以白毛女和张二婶上山搞武装斗争为主线的歌剧《白毛女》,可是这部歌剧还未来得及粉墨登场,便与“四人帮”一起寿终正寝了。

《茶馆》[①] 是老舍在新中国成立后创作的精品,它不仅是老舍戏剧的代表作,也是中国当代戏剧的经典之作,同时是北京人民艺术剧院演剧艺术的卓越代表。

与世界上许多传世之作的命运一样,《茶馆》的命运也不是一帆风顺的。它从诞生到被确认为中国话剧的经典之作,其间经历了整整 23 个年头。1957 年北京人民艺术剧院第一次将由著名导演焦菊隐指导、于是之主演的《茶馆》搬上舞台。当时虽然受到首都戏剧界和广大观众的欢迎,但却也受到某些人的严厉批评,认为《茶馆》中有“今不如昔”的“怀旧”情绪,“影射公私合营”、“反对社会主义”。所以《茶馆》上演不久,便在一片惶恐的情绪中悄悄偃旗息鼓。1963 年,《茶馆》二度在首都公演,恰巧又碰上当时正在提

① 《茶馆》发表于《收获》1957 年第 1 期。

倡“大写十三年”，于是《茶馆》又被说成是“旧现实主义”、“自然主义”的作品，再度黯然收兵。1979年，在方兴未艾的思想解放运动中，围绕纪念老舍诞辰80周年，北京和全国其他地方出现了一股“老舍热”。这个时候，《茶馆》三度公演，终于得到国内外舆论的一致好评，被公认为是中国话剧史上的“扛鼎之作”。

《茶馆》的艺术构思是独特的。它生动而洗练地描绘了三个时代和三个社会：戊戌政变后的清末社会、辛亥革命失败后军阀统治的民国社会和抗战后国民党统治下的国统区。这三个社会显然是作者经过慎重考虑而精心选择的。清代社会，作者选取了戊戌政变后这段最反动、最黑暗的时期，通过在茶馆中进出的各色人物，把一幅幅血淋淋的、令人颤栗的画面推到读者和观众面前：太监要买大姑娘当老婆，农民无法生活不得不卖儿鬻女，流氓暗探横行乡里，正直的人因一句话就要坐牢……常四爷不无惋惜地说出的“大清国完了”那句话，正是作者想说并想告诉观众的话。

《茶馆》在艺术构思上使用侧面透露法。老舍在介绍他如何构思《茶馆》一剧时曾说：“我不熟悉政治舞台上的高官大人，没法描写他们的促进与促退。我也不十分懂政治。我只认识一些小人物。这些人物是经常下茶馆的。那么，我要是把他们集合到一个茶馆里，用他们生活上的变迁反映社会的变迁，不就侧面地透露出一些政治消息吗？”[①] 以小见大，以个别表现一般，他考虑的是主题与典型环境之间的关系。在《茶馆》中老舍既没有选取某个特殊的家庭，也没有选取某个特殊的地域，而是别出心裁地选择了北京一个普普通通的大茶馆。这个选择看似平常，却是《茶馆》成功的关键。中国的茶馆是极富地方特色和民族特色的。老舍描写的是几十年前北京的一个大茶馆。这使《茶馆》一开幕就染上浓重的地方色彩和民族特色。旧中国的茶馆是个五方杂处的地方，各色人等都可以在这里自由出人。这里既有上流社会的达官贵人，也有下层社会的流民乞丐，甚至还有黑社会的流氓打手。让这些三教九流的人物同时聚集在一起，除了茶馆，在中国任何一个其他地方都是不可能的。老舍选择这样一个地方作为他戏剧展开的环境，不仅可以把中国社会各阶层的人按他的意愿集合起来，让他们各自亮相，而且丝毫没有生硬、勉强之嫌。因为中国社会各阶层人士都在茶馆活动，所以各阶层，以及各派政治力量之间的矛盾和冲突必然会在这里有所反映。如《茶馆》中所描写的以庞太监为代表的封建统治阶级与以康六为代表的农民阶

① 老舍：《答复〈茶馆〉的几个问题》，《剧本》1958年5月号。

级的巨大反差,以秦仲义为代表的资产阶级民主派与以庞太监为代表的封建顽固派的矛盾冲突。茶馆除了它的真实性质以外,又具有象征意味。小小的茶馆成了大中国的一个窗口,或是旧中国社会的一个缩影。这种对典型环境的成功选择与描述,使老舍的侧面透露法成为可能。

老舍有意识地舍弃中外戏剧传统编剧的一人一事法,而采用人像展览法来结构全剧,展开场面和刻画人物,把三个时代的各种人物都搬上舞台,把各种丑恶现象都淋漓尽致地呈现在观众面前。曾有人好心地建议老舍"用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主"去发展剧情、贯串全剧,老舍没有接受。他说:"那么一来我的葬送三个时代的目的就难达到了。抱住一件事去发展,恐怕茶馆不等被人霸占就已垮台了。"[①]

《茶馆》在艺术结构上采用了纵横交错、虚实结合的坐标式结构。这种坐标式的艺术结构以清末至国民党统治崩溃前的近代历史为纵线,以特选出来的三个时代的生活作横断面,在史与事交叉点上体现作者的创作意图。这种艺术结构,具有史与事结合、虚与实结合的优点。

《茶馆》中每一幕都要穿插描写一件怪异的事。如第一幕,老舍在众多事件中,突出穿插描写了庞太监娶老婆。这个事件比鸽子事件、康六卖女等事件都显得更加荒诞与怪异。在第二幕中老舍则突出描写了两个逃兵准备共娶一个老婆的故事。这个事件显然比错杀刘麻子更叫人感到啼笑皆非。而在第三幕里,老舍虽着力描绘了小刘麻子等人的丑恶行径,但他更细致地描绘了三个老人自悲、自悼、为自己撒纸钱的场面。这个事件虽不如前两幕的太监买老婆、两汉娶一妇那么离奇,但对于正常的生活逻辑来说,也是够荒诞的了。这些事件以它们自身非同一般的荒诞性和怪异性,表现了那个社会的荒诞性和怪异性,增加了《茶馆》的悲喜剧色彩。

《茶馆》是一部悲喜剧,剧中人的悲剧命运与人物的喜剧、幽默性格与剧作家的讽刺笔法,让作品产生了独特的悲喜剧风采。《茶馆》不仅人物众多,而且性格鲜明,出场人物多达七十几人,其中有名有姓的就有五十多人。这么多人物,篇幅又不长(三万多字),却刻画出王利发、秦仲义、常四爷、刘麻子、庞太监、马五爷、唐铁嘴等一大批个性鲜活的人物,这主要是老舍使用了个性化语言来塑造人物的结果。这种个性化语言不要求具有激化冲突、展开动作、推进情节的作用,只要求它"开口就响",表现性格,"三言两语就勾出一个人物形象的轮廓来"。

---

① 老舍:《答复〈茶馆〉的几个问题》,《剧本》1958年5月号。

当然，老舍在《茶馆》中也不绝对排斥在冲突中塑造人物。但由于《茶馆》中并无贯串始终的冲突，所以老舍只能在人物间偶然碰撞出的火花中不失时机地刻画人物。如秦仲义与庞太监在第一幕中偶然相遇，他们在对待戊戌变法的态度上有所不同，于是发生冲突，但这种冲突缺乏持续性，既无前因也无后果，老舍就在这火花短暂的闪光中进行人物刻画。

老舍精心选择人物某几个最能体现其思想性格的闪光点，进行简洁的刻画，不重整体介绍，而重棱角的表现。秦仲义一生，如何发家，如何致富，有多少产业，以及如何败落，老舍全没有介绍，我们也不得而知。老舍只选择了他一生中三个闪光点——在王利发面前的财大气粗，在庞太监面前的狂傲不羁，败落后的自悲自悼——来刻画这个人物。然而人物的性格却在这三个并无因果关系的闪光点中清晰地显现出来。刘麻子则在两个闪光点（为太监买媳妇及在为两个逃兵买老婆中被杀）中被老舍勾画得入木三分。王利发虽是全剧的贯串人物，但老舍也没有详细地描写他的一生，只是让他在自身的几个闪光点中站立起来。这种人物刻画的方法很有传统绘画“神龙见首不见尾”的写意意味。

新中国成立后，田汉共创作了三部历史剧，它们是《关汉卿》、《文成公主》和《谢瑶环》。此外还改编了《白蛇传》、《西厢记》（均为京剧本）。他的历史剧为当代戏剧作出了杰出贡献。尤其是《关汉卿》（1958年），是田汉戏剧创作的最高成就，也是当代戏剧的经典之作。

关汉卿虽然是元代的大戏剧家，但可供稽考的史料甚少。田汉只能从关汉卿流传下来的剧作和散曲中去寻找、体察他的性格，挖掘他的人生精神，设想他的生平和为人。例如《窦娥冤》是关汉卿的代表作，是作者心血的结晶。田汉便从关汉卿对窦娥形象的刻画，体味出一个剧作家同情人民疾苦、不怕触犯权贵的正义感。田汉从关氏在《窦娥冤》中对楚州太守桃杌的描写，体味出关汉卿对一切贪赃枉法、草菅人命的贪官污吏的痛恨。从为窦娥鸣冤叫屈、报仇雪恨的血泪之词中，又体味出他为民请命的崇高精神。但是对关氏在散曲中表现出来的消极情绪，田汉则采取了“六经注我”的办法，将原始材料进行加工改造甚至翻转重铸，以塑造他心目中的关汉卿形象。如在散曲《不伏老》（《南吕·一枝花》）中关氏的自况[①]，颇有玩世不恭、揶揄

① 关汉卿《不伏老》（《南吕·一枝花》）中关氏自况：“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响铛铛一粒铜豌豆。”“铜豌豆”之说是当年青楼勾栏中对那些百战不殆的老狎客的昵称，颇有玩世不恭、揶揄自嘲、极尽风流的意味。

自嘲、极尽风流的意味，田汉认为有损关汉卿的形象，于是在《关汉卿》中便将铜豌豆这一意象反其意而用之，将其改造成关汉卿与恶势力斗争决不妥协的铁汉子性格的象征。正是经过这样一番发掘、翻转和重铸，田汉终于将一个史料极少、言行复杂的关汉卿，匠心独运地塑造成了一个形象丰满、具有浩然正气的艺术家形象。[①]

田汉认为，为民请命的精神不仅在当时具有进步意义，即使在今天也有一定的积极作用。所以他的《关汉卿》便以为民请命作为该剧的主题。这个主题是以对关汉卿响当当的铜豌豆精神的描写来体现的。“为民请命”可谓该剧的政治主题，而铜豌豆精神则是关汉卿的性格主题，这两个主题凝聚起来体现在《窦娥冤》的创作及其遭遇中，对关汉卿的形象塑造也是围绕《窦娥冤》的创作、演出和修改的斗争中完成的。在关汉卿创作《窦娥冤》的过程中，流言向他袭来，他毫不理会；无耻文人对他进行警告规劝，他毫不畏惧；权臣阿合马威胁他“不改上演，要你的脑袋！”他毫不屈服：“宁可不演，断然不改！”最后锒铛入狱，他矢志不移，以《蝶双飞》一首来表达自己的心志：“将碧血，写忠烈，作厉鬼，除逆贼，这血儿啊，化作黄河扬子浪千叠，长与英雄共魂魄”，充分展现了关汉卿“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆”，威武不屈、贫贱不移，响当当的铜豌豆精神。

田汉从一个初窥剧苑的习作者到中国剧坛的盟主，他的胸中始终贯穿着一条红线，即“Violin and Rose”情结。“这个情结的内核是对自由、民主、光明的追求，是‘人道主义’之火的燃烧。”这个情结在不同的时期有不同的表现内容。在《关汉卿》中，就表现在“那种强烈的正义感，那种不可征服的是非之心，那种‘为民请命’斗争精神，最后都要在‘Violin and Rose’的情结中被赋予一种‘情’的力量，被升华为撞击灵魂的东西，否则就难以与普通的公案戏区分开来”。[②] 这种情的力量体现在关汉卿与朱帘秀为正义而抗争的爱情上，更体现在关汉卿从朱帘秀爱的支持和鼓励中所获得的信心和力量上。田汉并不是把关汉卿作为一个完美无缺、一成不变的英雄来塑造的。他的性格是在朱帘秀的推动下逐步发展的，体现出情如何升华为一种撞击灵魂的精神力量，使两个人物相得益彰。

剧中朱帘秀的形象无疑是光彩照人的。她身上充分体现了中国下层穷苦妇女的优秀品质。她激励关汉卿“为民请命”。她从容登台，无视阿合马

---

① 董健：《田汉传》第 8 章“从兴奋到困惑”，北京十月文艺出版社 1996 年版。

② 董健：《田汉传》，第 798 页。

的淫威，不改台词，不畏权贵。为了保护关汉卿，她主动承担责任。在狱中，她视死如归，向关汉卿表示了自己的爱情："俺与你发不同青心同热，生不同床死同穴；待来年遍地杜鹃红，看风前汉卿四姐双飞蝶。相永好，不言别！"

在《关汉卿》的戏剧结构中，戏中戏是一特色。《关汉卿》剧作中穿插了《窦娥冤》一剧的写作、演出和因此而来的不幸。这种艺术构思是新颖而深刻的。关汉卿一生共写了18部戏，《窦娥冤》被公认为是成就最高的，是关氏全部创作的灵魂之所在。《窦娥冤》流传几百年，被改编成多种戏剧形式。以《窦娥冤》的写作概括关汉卿的一生和性格精神是十分适当的。戏中戏的巧妙构思，既提高了剧作的思想性，同时也丰富了剧作的艺术性。情节曲折多变，形式多样，虚实结合，使戏剧更富传奇意味。

话剧加唱，是田汉的一贯做法，也是他的拿手好戏。"他从《南归》开始，直到《关汉卿》，经常运用诗歌和音乐作为抒情的艺术手段；在话剧创作中，他开辟了颇受观众欢迎的'话剧加唱'的新风气。"[①]《关汉卿》结合剧情安排了不少富有意境的歌唱性曲词，如《蝶双飞》，由朱帘秀吟出。在第十一场里，朱帘秀又唱了支《沉醉东风》。这些曲词不仅是关、朱二人精神世界的剖白，也增强了戏剧的诗意和抒情性。这种话剧加唱的做法，是田汉对传统戏曲的继承，是话剧民族化的一种尝试。

《关汉卿》美中不足之处是把关汉卿过分政治化、革命化了，而关汉卿作为风流才子、杂剧班头的一面没有得到充分的表现。[②]

1960年，田汉创作了另外一个历史剧《文成公主》。这个戏的创作意图是为了宣传民族团结的伟大意义并证明西藏自古就是中国领土的一部分。全剧共十场。中心故事是文成公主远嫁入藏，主要矛盾冲突是和亲与反和亲。前三场写请婚正使禄东赞不辱使命，机智地赢得唐太宗的同意，请文成公主入藏联姻。后七场写文成公主入藏的艰难曲折。但文成公主深明大义，百折不回，终于迎来松赞干布，实现了汉藏和睦。剧中采用神话传说和民间故事来写文成公主和亲的历史，虚实相间，奇幻美妙。但是，"《关汉卿》里燃烧着作者的生命，《文成公主》只表现着作者的编剧才华。两者都有'情'，但前者是内在的、深层的、唯我独有的；后者则是外部的、表层的、非我

---

① 陈瘦竹：《田汉的剧作》，《现代剧作家论》，江苏人民出版社1979年版，第168页。

② 但是张庚提出，剧中关汉卿"和人民的关系还显得比较疏远，不是生活在他们之中，有点生活在他们之上的感觉"。伊兵等：《座谈田汉新作〈关汉卿〉》，《戏剧报》1958年第9期。

独有的——这是‘遵命’之作难以避免的通病”①。

《谢瑶环》(13场京剧)是田汉最后一部新编历史剧，也是田汉最后一部剧作。该剧描写唐初武则天时代，江南地区的皇亲国戚、豪门贵族恃强凌弱，霸占民田，逼得江南人民揭竿而起，啸聚太湖。武三思、来俊臣等主张派兵镇压，而谢瑶环则主张抑制豪门，招民归田。武则天权衡利弊，决定让谢瑶环女扮男装，以右御史台衔，授尚方宝剑，巡按江南。谢瑶环到苏州斩来俊臣异父弟蔡文炳，杖武三思之子武宏。一面命他们退田，一面命人招抚“太湖反民”。谢瑶环的行为激怒了江南豪门贵戚，于是联名诬告她私通叛匪。武三思、来俊臣为报私仇，矫旨赴苏，将谢瑶环重刑致死。武则天闻报亲幸江南，斩武宏、杀来俊臣、罢武三思，追封谢瑶环为定国侯，最终平息了这场斗争，安抚了江南百姓。

该剧是田汉由陕西地方戏碗碗腔《女巡按》改编而来的。而《女巡按》又是根据清代剧作家李十三的《万福莲》改编而成。在改编过程中，田汉有以下几处对原作进行了重大的修改：

一是“把骂武则天的改为肯定武则天，却对她作一定批评”。田汉这样改的目的，是为了体现“武则天一贯与豪门贵族斗争的精神”②。武则天在历史上也确实是一个有为的女皇。她镇压唐家诸王叛乱，打击贵族豪门，缓和了中小地主、农民与大地主豪绅及上层统治集团的矛盾。在军事上开疆拓土，打通了通往西域的道路，客观上为唐帝国经济文化的发展创造了条件。因此，田汉的改动比原作更符合历史真实。

二是将喜剧改为悲剧。原作《万福莲》和《女巡按》最后都是谢瑶环受权奸迫害，无法施展抱负，便与所爱江湖义士阮华抗拒追兵逃入太湖，投奔农民军为结局。田剧则改为谢瑶环在武三思、来俊臣的严刑逼供下壮烈殉职。这样的改动不仅使戏剧更悲壮、更动人、更深沉，也比较符合谢瑶环的性格逻辑。谢瑶环虽然有“不敢爱身而知爱人”的思想和坚持正义、不怕牺牲的精神，但她毕竟是深锁宫中，在武则天身边长大的。对帝王的忠诚使她不可能超越其所处的环境。如果硬要她投奔农民起义军，只能破坏这个人物性格的完整性和统一性。

三是浪漫主义的结尾。田汉不仅将喜剧改为悲剧，还在武则天收拾残局后增添了一个浪漫主义的结尾。袁行健完成任务回来后，于荒郊暂歇，梦

① 董健：《田汉传》，第823页。

② 田汉：《〈谢瑶环〉小序》，《剧本》1961年7—8月号合刊。

中与妻子瑶环相会。瑶环向他叙述了被害经过,然后挥泪而别。袁行健醒来后,怀着悲愤的心情,拜别亡妻,重又浪迹江湖。[1]

《关汉卿》与《谢瑶环》倾注了田汉“为民请命”的思想,它是田汉生命和感情的艺术升华,是当时众多的历史剧中不可多得的一流作品。

第三节　五六十年代散文概述

本时期,散文与其他艺术一样被要求做“文艺的轻骑兵”,做时代政治忠实的“鼓手”和“号角”,坚持政治标准第一、艺术标准第二的观念。五四现代散文以个性与自我为本位的文学观念受到漠视与排斥,以作家个人经验、个人思想、个人情感方式为主题的写作也受到质疑与弃置;作为文学创造主体的个性自我被代表时代政治的、革命的“大我”所替代。五六十年代的散文创作形成了特定时代的政治品格与审美价值取向。

报告文学在创作总量中占优势。建国初期因艺术表现形式的相对粗糙,故称报告文学为通讯报告。大量的通讯报告应时而生。其基本主题,主要表现为两个方面。一个方面是反映抗美援朝战争,结集的有巴金的《生活在英雄们中间》、魏巍的《谁是最可爱的人》、刘白羽的《朝鲜在战火中前进》、杨朔的《鸭绿江南北》等等。《朝鲜通讯报告选》(三集)、《志愿军一日》(四集)、《志愿军英雄传》(三集),则是战地通讯报告的大型选集,其作者不仅有作家、记者,更多的是参加战斗的指导员和部队政工干部。这些个人结集、选集和报刊上大量发表的通讯,较真实生动地叙写了中国志愿军英勇抗击敌人的战斗场面,讴歌无数黄继光、杨根思式的战争英雄及他们的悲壮业绩。魏巍的《谁是最可爱的人》等朝鲜通讯选材严、开掘深,格调激越奔放,有抒情性,在当时产生了重大影响。这一时期通讯报告基本主题的另一方面,是迅速及时地反映社会主义建设,如《祖国在前进》、《经济建设通讯报告选》(二集)、《散文特写选》(1953—1956)、《特写选》(1956)等。其中有不少篇章,如柳青的《王家斌》、秦兆阳的《王永淮》、沙汀的《卢家秀》,描绘农村经过社会主义变革之后的气象和初期合作化运动中干部群众的精神面貌,在读者中引起反响。华山的《童话的时代》、臧克家的《毛主席向着黄河笑》,以

---

① 有人以为这是画蛇添足,也有人认为:“这一场是改编者的神来之笔。这个结尾的妙处,不仅引起人们‘曲终人不见,江上数峰青’的感慨,而且还余音袅袅,言有余而意不尽,使你继续去思考戏里的思想,体味悲剧的美。”伊兵:《漫话〈谢瑶环〉》,《戏剧报》1962年第3期。

浪漫的诗意笔触表现根治黄河的气魄和征服黄河的理想，有政治鼓动性。杨朔的《石油城》、李若冰的《在柴达木盆地》、萧乾的《万里赶羊》、萧殷的《"孟泰仓库"》等作品，勾画出戈壁沙漠、内蒙古草原等祖国各地建设者艰难跋涉的足迹。

1956年因"双百"方针的提出和受苏联"干预生活"创作思潮的影响，一些青年作家为了揭露现实生活中的矛盾和问题，写出了《在桥梁工地上》、《本报内部消息》(刘宾雁)、《爬在旗杆上的人》(耿简即柳溪)等触及时弊的作品。但它们随后在"反右"运动中遭到批判。1957年以后出现了《一场挽救生命的战斗》(巴金)、《为了六十一个阶级弟兄》(《中国青年报》记者集体采写)、《向秀丽》(郁茹)、《万炮震金门》(刘白羽)、《三门峡截流记》(雷加)等一批有影响的作品。《文艺报》因势利导，先后发表了题为《充分发挥报告文学的革命威力》的署名文章和《进一步发展报告文学创作》的专论，《人民日报》编辑部和中国作家协会联合召开报告文学座谈会，大力予以倡导。同时，作家们因"反右"斗争扩大化而心有余悸，他们集中于歌颂性报告文学的创作。由于上述两个方面的原因，歌颂性的报告文学迅速得到发展，出现了大批影响一时的作品。如赞颂人民解放军普通一兵雷锋的《毛主席的好战士——雷锋》(陈广生等)、赞美南京路上好八连的《无产阶级战士的高尚风格》(郭小川等)，还有《县委书记的好榜样——焦裕禄》(穆青)和《祁连山下》(徐迟)、《小丫扛大旗》(黄宗英)、《小将们在挑战》(郭小川)、《手》(巴金、茹志鹃等)等。这些作品反映着各类新事物、新人物、新风尚，着重表现我国人民战胜天灾人祸的勇气、毅力、情操和政治理想，显示出这个时期报告文学创作的共同特点：时代感、新闻性，歌颂性的题材与思想教育的结合。从中可以看出报告文学直接为政治、政策服务的特征。

杂文遭遇被冷落的命运，当为必然。建国初期，围绕着上海杂文作家黄裳在《文汇报》上所提出的"杂文的沉默"的话题[①]，曾经在全国展开一次"杂文复兴"的讨论。但在新的历史条件下，应不应该以杂文对社会的阴暗面与丑恶事物进行揭露与批判，如何继承与发扬现代杂文的批判职能与战斗传统等问题，没有得到解决，因此，本时期杂文创作始终没有复兴起来。然而杂文也曾经呈现短暂的复苏。杂文第一次复苏，是在1956年《人民日报》改版以后，把复兴散文作为该报副刊改革的措施，各地报刊也纷纷效仿，重视杂文的创作。夏衍的《"废名论"存疑》，唐弢的《言论老生》，叶圣陶的《老爷

① 黄裳：《杂文复兴》，《文汇报》1950年4月4日。

说的准没错》，严秀的《九斤老太论》，秦似的《比大和比小》等，是当时的名作。这期间做出突出成绩的是徐懋庸和王任叔（巴人）。徐懋庸在1956年11月至1957年8月间，发表了近百篇杂文，仅在《人民日报》上就发表了33篇，编成了后来因"反右"而未能出版的《打杂新集》。巴人发表了《况钟的笔》、《"多"和"拖"》、《论人情》等脍炙人口之作，出版了《遵命集》，编定了《点滴集》（浙江人民出版社1982年版）。杂文第二次复苏，是《人民日报》副刊于1962年5月开辟"长短录"专栏，该杂文专栏由杂文家陈笑雨（"马铁丁"三作家之一）主持，以"表彰先进，匡正时弊，活跃思想，增加知识"为宗旨，邀请夏衍、吴晗、廖沫沙、孟超、唐弢为特约撰稿人。此间，邓拓的《燕山夜话》与吴南星（吴晗、邓拓、廖沫沙之集体笔名）的《三家村札记》，在北京市委的机关刊物《前线》上先行推出。由于这些高层官员与历史学家的推动，1961—1964年间杂文创作在全国范围内出现了复兴的态势。这三四年间的杂文针砭时弊、尖锐泼辣，有的放矢地触及社会中的一些现实问题与矛盾，既有复杂的政治文化性质，又具有鲜明的现实品格。尤其是邓拓的五卷《燕山夜话》，犀利明快、机智幽默，熔思想性、知识性、文学性于一炉，是这个时期难能可贵的重要收获。

本时期的艺术性散文，在"为政治服务"的总体格局中有着自己形态独特的发展，五四现代散文所建立的"意在表现自己"[①]的人文主义观念，经过30年代小品文论争之后融进关注社会的品格，从而建立了以作家个性表现为本位的散文观念。然而建国后十七年的散文创作渐渐失去五四散文的传统，创作主体的自我——"小我"，逐渐为"大我"所置换、代替，时代政治要求作家必须自觉地站在工农兵群众的立场，站在党的方针、路线、政策的立场进行抒写、言说，于是五四以后现代散文那种表现个性本真、生命灵性的品格与美学追求，即郁达夫所总结的现代散文"最大特征"，在五六十年代的散文中逐渐淡化以至消解了。大多数作家将个人自我心灵隐藏起来，散文创作背离了抒写自我真情实感的美学原则。这种情况，正如老作家巴金在"文革"后所总结的那样："每次运动过后我就发现人的心更往内缩，我越来越接触不到别人的心，越来越听不到真话。我自己也把心藏得很深。"[②]这几句话，是对政治文化语境中作家心态的一个形容和概括。

当然，作家们总是在寻找表现自我的机会，他们要进行艺术追求，寻找

① 朱自清：《背影·序》，《朱自清全集》第1卷，第34页，江苏教育出版社1996年版。

② 巴金：《说真话》，《探索集》，第88页，人民文学出版社1981年版。

散文创作的艺术规律。50年代前期通讯报告创作的强劲势头，挤压了艺术性散文的生存。1956年后出现了艺术性散文复兴的转机。老舍的《养花》、丰子恺的《南颖访问记》、钦文的《鉴湖风景如画》、叶圣陶的《游了三个湖》、万全的《搪瓷茶缸》、徐开垒的《竞赛》、秦牧的《社稷坛抒情》、魏巍的《我的老师》、川岛的《记重印〈游仙窟〉》等，这些作品表明一些作家依然在抒写个人的思想和性情，为复兴现代散文的审美观念与审美特征作出着自己的努力。艺术性散文的振兴，始于1959年杨朔提出的"诗化"散文的艺术主张。这一主张要求作家在一统的颂歌思维模式之下，寻求艺术上的革新与创造。古典主义的诗化主张的提出，适逢党和政府调整文艺政策[①]，营造了一个有限度的、相对宽松的文艺生存环境，加之杨朔、秦牧等众多散文家的实践，从而创造了60年代以后持续数年的繁荣局面。[②] 与50年代相比，60年代前期的艺术性散文的创作题材相对广泛，思想相对丰富，艺术较为精致，而且产品的数量也多。围绕着诗化散文的提倡，形成了一个追随此种风格的所谓"酿造诗意"的散文作家群体。作品有杨朔的《海市》、《东风第一枝》、《生命泉》，秦牧的《花城》、《潮汐和船》，吴伯箫的《北极星》，刘白羽的《红玛瑙集》，冰心的《樱花赞》、《拾穗小札》，巴金的《倾吐不尽的感情》，曹靖华的《花》，碧野的《情满青山》，郭风的《叶笛集》，柯蓝的《早霞短笛》，何为的《织锦集》，陈残云的《珠江岸边》，魏钢焰的《船夫曲》，袁鹰的《风帆》，方纪的《挥手之间》，峻青的《秋色赋》，菡子的《初晴集》，杨石的《岭南春》，林遐的《撑河阿婷》，李若冰的《山·湖·草原》等等，这些个人结集，是60年代散文诗化实践中的收获。

新时期以来，关于十七年散文名家，评论界有杨朔、秦牧、刘白羽"三大家"之说，也有杨、秦、刘、吴（伯箫）"四大家"[③] 之说。

杨朔是其中最受关注、颇有争议的一位散文家。对杨朔散文的评价大体有三种观点。其一，少数批评家对杨朔散文充分肯定，认为杨朔是"一位具有卓然风骨的散文家"，他"对当代散文的发展有过巨大的贡献"。[④] 其二，多数评论家对杨朔散文基本肯定，认为他的选材与写法"给这种已显得

---

① 周恩来关于1959年关于文艺问题的讲话，1961年6月的"新侨会议"等。

② 《人民日报》自1961年1月起举办了"笔谈散文"的讨论，《文汇报》、《光明日报》等报刊相继发表了振兴散文的讨论文章，老舍、李健吾、冰心、秦牧、川岛等老作家发表了关于散文创作的重要意见，这些为振兴散文推波助澜。其间散文集《雪浪花》出版的1961年，被称为"散文年"。

③ 佘树森：《中国现代散文研究》，第63页，北京大学出版社1993年版。

④ 邓星雨：《中国当代散文史》，第147、154页，山东文艺出版社1995年版。

相当僵硬的文体增加了一些'弹性'"，当时给读者以"耳目一新的感觉"；但其模式"开头设悬念，卒章显其志……也转而为人们所诟病"。[1] 其三，有的评论认为杨朔的散文创作"仅仅是一种特殊时代被扭曲了的灵魂所炮制出来的畸形产物"[2]。

杨朔(1913—1968)，原名杨毓晋，山东蓬莱县人，1942 年赴延安。新中国成立之初，他奔赴朝鲜战场，创作了长篇小说《三千里江山》和通讯报告集《鸭绿江南北》、《万古青春》。1956 年以后，杨朔专心致力于散文创作，结集的有《亚洲日出》、《海市》、《东风第一枝》和《生命泉》。这些艺术性散文曾在当代文学史上产生过广泛的影响。他的文学观始终非常明确："革命文学和革命作家是为无产阶级的利益和斗争服务"[3] 的，认为散文应该"从生活的激流里抓取一个人物、一种思想，一个有意义的生活片段，迅速反映出这个时代的侧影"[4]。从这一创作思想出发，杨朔散文十分自觉并努力表现社会主义变革与建设的时代与生活。从思想内容看，杨朔散文未能避开历史留给他的局限。这是十七年散文作家共同的尴尬。"左"的文艺政策与只能歌颂、不能暴露的思想模式，要求杨朔与散文家们的"自我"与时代"共名"、与人民"共名"，进行时代的、人民的抒情。因此他作品中所描绘的诗意化的生活对于实际的真实生活，构成了以假盖真、粉饰生活的误读。杨朔的《蓬莱仙境》、《海市》即是典型的例子，故乡渔村遭遇三年大饥荒的困境却被写成了仙境、海市般的美丽。和同时代大多数作家一样，杨朔在理应抒写自我心性的散文中从不抒写个人自我心灵，他的主题与题材根据当时的政治化、革命化思想来建构。他注重描写普通劳动者，赞颂他们的高尚品德，在平凡的工作岗位上的献身精神。在《石油城》中的石油工人王登学、刘公之、张多年，《茶花赋》中的养蜂人普之仁，《荔枝蜜》中的养蜂人老梁，《雪浪花》中的闲不住的老泰山等人物身上，作者着力表现他们勤劳俭朴、心地善良的品质与热爱祖国、创造生活的美好心灵。杨朔长期从事外事方面的工作，还写下很多国际题材的作品(收入《亚洲日出》、《生命泉》)。在《埃及灯》、《金字塔夜月》、《印度情思》、《阿拉伯的夜》、《菠萝园》、《野茫茫》、《生命泉》等篇中，作者不仅书写一些亚非国家美丽的自然风光与淳朴的民风民俗，而且表现

---

① 洪子诚：《中国当代文学史》，第 155 页，北京大学出版社 1999 年版。持此种观点的散文评论家有张振金、徐治平、吴周文、佘树森等。

② 沈义贞：《中国当代散文艺术演变史》，第 89 页，浙江大学出版社 2000 年版。

③ 杨朔：《应该做一个阶级战士》，《光明日报》1960 年 1 月 10 日。

④ 杨朔：《〈海市〉小序》，作家出版社 1960 年版。

不同肤色的民族不畏强暴、敢于抗争的品格、精神及其爱好和平、要求独立解放的迫切心愿。这类国际题材的作品至今仍然可读，具有较高的审美价值。

尽管杨朔不可能摆脱当时散文颂歌性的思想表现模式，但与其他散文作家相比，其艺术审美视野比较灵活。他不满足于豪言壮语式的抒情，也不满足于当时空洞说教的文风，要求打破艺术表现的沉闷局面。1959 年杨朔明确提出了散文诗化的艺术主张。他说："好的散文就是一首诗"[①]，又说："我在写每篇文章时，总是拿着当诗一样写。"[②] 这一重视散文艺术创造的美学主张，在理论上是对散文美学的一个贡献，因此获得众多散文家的认同并付诸创作实践，形成 1960 年前后艺术性散文持续数年兴盛的局面。此间，杨朔执意追求诗美，写出《蓬莱仙境》、《海市》、《泰山极顶》、《荔枝蜜》、《茶花赋》、《雪浪花》等一组散文。作者借鉴古典诗文的意境，"总要象写诗那样，再三剪裁材料，安排布局，推敲字句，然后写成文章"[③]。构思上寓大于小、寓远于近，意境上比兴取义、象征比附，结构上峰回路转、卒章显志，这些是杨朔散文的显著特色。这些特色成为当时人所称道、今人所诟病的"杨朔模式"。在政治挂帅的年代，杨朔提倡散文诗化主张，这在提升散文的艺术品格方面无疑具有积极的美学意义。但是杨朔的这一散文美学追求被置于当时的政治思维框架之中，因而其艺术实践未能真正表现生活的真实，更未能深刻地表现创作主体的思考。诗化散文是杨朔的艺术探求，其刻意求"诗"、苦用"诗"心，可见艺术功力，而在构思、结构方面则存在雷同化的缺憾[④]，例如"卒章其显志"。而因仿效者过多致成为人诟病的"杨朔模式"，实非杨朔之过。

秦牧（1919—1992），原名林觉夫，广东澄海人，出版《星下集》、《贝壳集》、《花城》、《潮汐和船》等集和文艺随笔《艺海拾贝》。秦牧散文以其思想性、知识性、趣味性，为当时读者所欢迎。《社稷坛抒情》、《古战场春晓》、《土地》、《花城》等侧重抒情的篇章曾广为传诵。秦牧追求散文"形散"而"神聚"，他说："散文虽'散'而不乱，全靠思想把一切材料统一起来……这才成

---

① 杨朔：《〈海市〉小序》，《杨朔散文选》，第 196 页，人民文学出版社 1978 年版。

② 杨朔：《〈东风第一枝〉小跋》，《杨朔散文选》，第 220 页。

③ 同上书，第 221 页。

④ 有人称之为"别出心裁的转弯艺术"，有人称之为"散文新八股"。沈义贞《中国当代散文艺术演变史》对杨朔散文"前后雷同的构思模式"作了具体分析，见该书第 89—90 页。

为整齐的珠串。"[①] 作者尽管不能规避当时"颂歌"的思想模式，但说古论今、谈天说地，想象丰富，风趣幽默，以知识性的材料阐释作品的思想，加上纵放收聚、仰扬张弛、洒脱豁达的文笔，形成了富有个性的艺术魅力。

刘白羽(1916—1982)，北京人，1938 年到延安，创作反映抗战与解放战争时期军民战争生活的小说《政治委员》、《无敌三勇士》、《火光在前》等，报告文学集《英雄的记录》、《时代的印象》等。建国后有报告文学集《踏着晨光前进的人们》等。《红玛瑙集》代表着他散文创作的风格。刘白羽执著地强调散文是"壮丽生活的赞歌"、"战斗生活的号角"[②]，将散文创作纳入政治表现的思维模式。他的散文常常以五六十年代现实生活与往昔战争岁月的两相对照，展开有关时代的、哲理的思考，喜欢通过带有哲理的议论来进行热烈的抒情，而且把强烈的抒情和鲜明的政论性结合起来，造成一种不可遏止的激情澎湃、气势磅礴的冲击力量，被誉为诗化政论，风格雄浑豪放壮美。《日出》、《长江三日》、《灯光》、《青春的闪光》等是表现作者政论兼革命浪漫主义抒情的作品，《秋窗偶记》、《冬日草》、《平明小札》系三组风格清新的短文。但也有人对刘白羽散文"紧跟形势"、抒情主体个性隐退、共性强化的"严重的缺失"提出批评[③]。

吴伯箫(1906—1982)，原名吴熙成，山东莱芜人。《北极星》代表着作者在本时期创作的最高艺术水平。[④] 尤其是关于延安生活的篇章，包括《北极星》、《记一辆纺车》、《菜园小记》、《延安》、《歌声》、《窑洞风景》等。这组散文的基本思想是回忆与反思延安生活，礼赞延安革命精神和革命传统。应该说在三年困难时期，以延安革命精神与传统激励全国人民战胜天灾人祸，无疑具有积极的思想教育意义，这也是作者写作这组散文的思想动机。但作者不拿架子、不摆脸孔、不唱高调，而是本色化地还原延安人"衣"、"食"、"住"等日常生活场景；作者把自己作为延安日常生活的一员，质朴地叙说自己的"延安情结"。因此，与一般豪言壮语式的宏大叙事比较，吴伯箫的这些散文就产生了切近读者心灵的审美效应。《记一辆纺车》围绕着作者曾经使用过的一辆纺车，娓娓叙说它不寻常的经历，书写自己纺线的过程与劳作的乐趣。所有书写，都是缘于当时一位"纺车名手"的真切感受。作者与这辆

---

① 秦牧：《散文创作谈》，《长街灯语》，第 237 页，百花文艺出版社 1979 年版。

② 刘白羽：《创作我们时代的新散文》，《上海文学》1963 年第 7 期。

③ 刘锡庆主编：《新中国文学史略》，第 246 页，北京师范大学出版社 1996 年版。

④ 林非："老一辈的散文作家中，在解放以后还写了出色的作品的，大概首先要推吴伯箫了。"《现代六十散文家札记》，第 148 页，百花文艺出版社 1980 年版。

纺车之间建立了如同“旅途上的旅伴”、“战场上的战友”一般的感情，故此思物情起，没有装腔作势之态，也没有矫情伪意之嫌。《菜园小记》、《歌声》中的感悟与思索，都是在写作之时经过再度反思与回味而表现出来的个人体验，创造了整体风格的质朴美。如他所说：“美的概念里是健康的内容，那就是整洁，朴素，自然。”① “如果我们从其文本艺术技巧的纯熟与个性风格的成熟方面与其他名家比较衡量，就会发现吴伯箫的独特，正是表现在他是十七年间独一无二的、成熟的散文艺术家……吴伯箫散文的诗性和诗意，源于心智，发自内衷，是自然的表现而非刻意的‘表达’。”②

应该提到的，还有周瘦鹃的小品与周作人的随笔。民国旧派小说家(俗称“鸳鸯蝴蝶派”) 周瘦鹃解放前曾主编《礼拜六》与20年代《申报·自由谈》，建国后致力于盆景制作，并在香港《大公报》等发表小品散文，文笔清丽雅致，行文清淡悠闲，知识性、情趣性兼备，结集有《花花草草》、《花前琐记》、《行云集》、《盆栽趣味》，1962年应约自选《拈花集》(未能出版，后于1983年由上海文艺出版社出版)。周作人从狱中被释放以后，出于生计而做“打杂的文人”③。从1949年11月至1952年3月，他在上海小报《亦报》等副刊上以申寿、鹤生等笔名，发表随笔，共计951篇。这些作品中一部分是回忆鲁迅创作资源的文章，结集为《鲁迅的故家》和《鲁迅小说里的人物》。其余的作品至1988年才编成《知堂集外文·〈亦报〉随笔》，由岳麓书社出版。周作人这类随笔，以通俗性、知识性、趣味性见长，失却了“苦茶”味。

---

① 吴伯箫：《记一辆纺车》，《吴伯箫散文选》，第268页，人民文学出版社1983年出版。

② 吴周文：《二十世纪散文观念与名家论》，第319页，远方出版社2001年版；又见《散文》2002年第1期。

③ 周作人：《写文章的副业》，《知堂集外文·〈亦报〉随笔》，岳麓书社1988年版。

第四章
本时期台港文学(一)

第一节　台湾文学概述

台湾自古以来是中国领土不可分割的一部分。台湾现代文学是在中国现代历史大背景下由于局部地区的特殊际遇而形成的一个有特色的文学现象。一方面它与母体文学有着很深的渊源关系,另一方面由于特定的社会政治经济文化环境,它又呈现出独特的风貌。台湾现代文学的这一共性和特性,使它在中国现代文学史中占据了特殊的地位。

台湾新文学的发生,受到祖国大陆新文学运动的号召和影响,以五四新文学的理论为旗帜,以新文学作品为典范,经历了与大陆相似的由文化革命走向文学革命的历程。

1920 年 1 月,在日本东京留学的一些台湾青年发起成立了"新民会",推林献堂为会长。"新民会"的成立标志着台湾新文化运动的开始。紧接着,新旧文学发生了激烈论争。在与旧文学进行论争的同时,新文学先驱者开始了尝试性的写作。1926 年出现了台湾小说第一批硕果,即赖和的《斗闹热》、《一杆"秤仔"》,杨云萍的《光临》、《黄昏的蔗园》,张我军的《买彩票》等。这些作品大都采取现实主义的方法,表现反对殖民统治、反对封建主义、反映广大被压迫者心声的基本主题,显示出朴实无华、纯真亲切的文风。其中,赖和的小说把现实主义与时代精神、本土环境相结合,为台湾新文学树起了第一面反帝反封建的旗帜,开创并确立了台湾现实主义与乡土文学的传统。新诗创作也成绩显著。杨云萍的《桔子开花》、赖和的《觉悟下的牺牲》、杨华的《小诗》、虚谷的《卖花》、张我军的《无情的雨》等,都是台湾新诗的奠基之作。1925 年,张我军出版了《乱都之恋》,这是台湾现代文学史上第一部新诗集。与此同时,还有一批作家进行着现代散文和现代戏剧的开

创工作。

经过近10年的开拓，30年代台湾现代文学进入了初步繁荣的阶段。1934年5月6日，来自全台各地的83名作家汇集在台中，召开全岛性文艺大会，宣告成立台湾文艺联盟，决定出版机关刊物《台湾文艺》。台湾文艺联盟以抗日爱国的作家为主导力量，是一个具有广泛代表性的全台统一的文艺组织。1935年12月，杨逵、叶陶主办的《台湾新文学》月刊出版。这是继1934年11月创刊的《台湾文艺》后又一个重要的文学杂志。随着文学运动逐步走向高潮，涌现出一批有重要影响的作家。除了继续从事创作的赖和、杨守愚、虚谷、杨华等外，新出现的作家有杨逵、王锦江、翁闹、王白渊、朱点人、巫永福、愁洞、吕赫若等。

1937年以后，台湾殖民当局加紧推行"皇民化"运动。台湾新文学运动在极其困难的环境里艰难发展。这一时期的新文学在坚持反对殖民主义和封建主义的同时，更多地倾向于描写日常生活，具有鲜明的乡土色彩。吕赫若的《牛车》，张文环的《阉鸡》，龙瑛宗的《植有木瓜的小镇》，吴浊流的《亚细亚的孤儿》，是代表这一时期文学成就的优秀作品。1945年日本战败，台湾地区回归祖国。由于"二·二八"惨案等政治因素的影响，台湾文学经历了一段相对沉寂的时期。

1950年是台湾文学的一个转折点。随着国民党政权退踞台湾，海峡两岸经历了长达30余年的政治、经济、文化大隔绝。

为了配合政治上的所谓"反共抗俄"、"反攻复国"，台湾当局大力鼓吹"战斗文艺"与"反共文学"，造成了50年代"反共文学"泛滥一时的局面。从事"反共文学"创作的主要有两部分作家：一是国民党政界作家，如王平陵、尹雪曼、陈纪滢、王蓝、姜贵等；一是国民党军中作家，如司马中原、段彩华、朱西宁、田原、姜穆等。他们以诗歌和小说等形式表现反共的主题，宣泄怀旧复仇的情绪。以长篇小说而言，具有一定代表性的作品有陈纪滢的《荻村传》，姜贵的《旋风》、《重阳》，王蓝的《蓝与黑》，司马中原的《荒原》等。从本质上说，"反共战斗文艺"是一种歪曲生活、反历史的主观主义文学，思想内容概念化，艺术表现公式化，是其基本特征，因此被称为"反共八股"。

50年代与"反共文学"同时发展起来的还有：着力表现亲情和乡情的怀乡文学(也称回忆文学)；在政府高压下默默耕耘的乡土文学；以爱情和婚姻为主要内容，表现浪漫理想的纯情文学等。怀乡文学以往昔大陆的生活经验为题材，抒写对故乡亲人眷恋的情怀，如张秀亚的散文集《三色堇》、林海音的小说集《城南旧事》、谢冰莹的散文集《爱晚亭》、余光中的诗集《舟子的

悲歌》等。乡土文学则主要表现台湾的乡土历史和文化，将赖和、杨逵、吴浊流等老一辈作家的乡土主题加以扩展，开拓出一条本土文学发展的新路。钟理和是战后台湾乡土文学的承上启下者，钟肇政、廖清秀亦是其中的佼佼者。钟理和的长篇小说《笠山农场》可为此类文学的代表。纯情小说则以孟瑶、郭良蕙、徐薏蓝等为代表，直接开启了60年代言情小说潮的先河。

现代主义文学，此时已开始萌芽并得到初步的发展。1953年2月，纪弦创办了《现代诗》季刊。1956年1月，纪弦在台北发起召开第一届现代诗人大会，宣布成立"现代派"，声称要"领导新诗的再革命，推行新诗的现代化"。1954年，覃子豪、余光中、钟鼎文等在现代诗运动的推动下，成立蓝星诗社，创办《蓝星周刊》。同年，张默、洛夫、痖弦等在台湾南部左营成立"创世纪"诗社，出版《创世纪》诗刊。1959年，"创世纪"进行改组，吸收了"现代派"和"蓝星"的一些成员，如叶泥、商禽、叶珊、郑愁予、叶维廉等，从而成为推动现代诗运动的中坚力量。在以上三个诗社的大力推动下，现代主义文艺思潮席卷了60年代的台湾文坛。

由现代诗发端的台湾现代主义文学运动，在60年代达到高潮。

1960年《现代文学》杂志的诞生，标志着台湾现代主义文学的崛起。《现代文学》的创办者有白先勇、王文兴、陈若曦、欧阳子、叶维廉、李欧梵、刘绍铭等，他们办这个刊物的目的是"有系统地翻译介绍西方近代艺术学派潮流、批评和思想"，"试验、摸索和创造新的艺术形式和风格"（《发刊词》）。《现代文学》受到西方现代主义文艺思潮的深刻影响，为现代派文学在台湾的崛起起了重要的推动作用。

台湾现代派文学深受精神分析学、存在主义、超现实主义、意识流等西方现代文艺思潮的影响，从卡夫卡、乔伊斯、吴尔芙、福克纳、詹姆斯、劳伦斯等现代作家的作品中汲取了丰富的营养。它把表现自我放在主要地位，着重开掘人的"内宇宙"，强调表现潜意识，具有鲜明的反理性倾向。在表现手法和艺术形式上追求多元化，广泛运用隐喻、象征、超现实和意识流手法，刻意于意象的经营和语言的求新求变。在诗的领域讲求"张力"，而在小说方面则讲究多角度的叙述观和多层次的结构，从而使主题较为含蓄隐晦，耐人寻味。

台湾现代派文学对50年代反共的政治化文学是一个反动。它对新的艺术手法和表现形式的探索，丰富了文学的表现力。它是一代知识分子的心灵记录，反映了当时社会普遍存在的失落感和逃避主义倾向，对认识台湾社会生活具有一定的意义。同时，它在思想艺术上也有明显不足，题材较为

狭窄，不少作品存在着形式主义的弊端。

60年代以后，随着留学热潮不断升温，留学生文学大为兴盛。聂华苓、丛苏、陈若曦、张系国、白先勇等作家都写过不少这类作品。於梨华是成就较突出的一位，她的创作基本上取材于留学生和旅美华人的生活。《又见棕榈，又见棕榈》、《傅家的儿女们》是其代表作。

这一时期，通俗文学也获得很大的发展。步入小康社会的大众需要较为轻松的文学样式进行娱乐和消遣。琼瑶的言情小说，古龙的武侠小说，高阳的历史小说，以及由此带来的通俗文学创作热潮，正满足了大众的精神需求。

70年代，台湾经济开始起飞。社会经济结构的急遽变化对文学产生了深刻的影响。70年代初，台湾当局在内政外交上遭到一系列挫败，"反攻复国"的神话彻底破产。尤其是钓鱼岛事件引发了台湾社会的文化反思运动，知识界对60年代泛滥一时的西化主义进行了清算。一直处于受压制状态的乡土文学开始崛起，它所表现出的强烈的时代使命感和忧患意识引起了人们的关注。

其实，早在60年代台湾省籍作家就大力提倡乡土文学。1964年吴浊流创办《台湾文艺》月刊，主张文学反映人生，注重乡土色彩，提出扎根于台湾本土的历史、文化和社会风貌。这是光复后第一个由台湾省籍作家主办的文艺杂志。该刊作者既有日据时期的老作家，如杨逵、张文环、龙瑛宗、黄得时、王诗琅等，又有一批战后作家，如钟肇政、郑清文、李乔、黄春明等。1966年，陈映真、黄春明等创办《文学季刊》，对60年代文学的现代主义和游离现实的倾向进行批判，坚持现实主义的乡土文学路线。

乡土文学在70年代的崛起，与两次文学论争有着密切的关系。1972—1973年，台湾文坛爆发了现代诗论争。唐文标发表《诗的没落》、《僵死的现代诗》等文章，声称现代诗已寿终正寝，引发了现代派和乡土派的激烈论争，史称"唐文标事件"。在论争中，大部分人都主张文学须植根于现实生活，反映民众的呼声。"回归乡土"成为人们的共识。1977年至1978年，又爆发了规模空前的乡土文学论战。这场论战以文学问题为突破口，广泛涉及政治、经济、思想、文化等诸多领域。以官方势力联合现代派作家为一方，以在野的乡土派作家为另一方，两种意识形态、两股政治势力、两个阵营的作家队伍在诸多重大问题上展开了激烈较量。这场论战理清了1949年以后官方文学与民间文学（主要是乡土文学）两种异质文学的发展路线，为乡土文学在文坛争得了合法的席位。不过，一部分乡土派作家片面强调本土意识和

“台湾人的立场”,为日后乡土文学阵营的分裂埋下了祸根。

70年代活跃的乡土派作家主要有陈映真、黄春明、王祯和、杨青矗、李乔、洪醒夫、宋泽莱等。他们创作了许多优秀的小说,产生了较大的影响。这些作品的共同特色是,坚持现实主义的创作原则,拥抱大地,回归传统,关怀现实生活,关注乡土小人物的命运,具有鲜明的民族风格。

第二节　小说　白先勇等

六七十年代的台湾小说取得了丰硕的成果,积累了丰富的文学经验。

在现代派小说方面,以《现代文学》为主要阵地,造就了大批作家,如白先勇、陈若曦、欧阳子、七等生、王文兴、丛苏、施叔青等。陈若曦(1938—　)是个跨越乡土与现代之间的作家。在创作思想和题材选择上,她接近于乡土写实,而在表现方法和技巧上,又偏向于现代派。《钦之舅舅》、《灰眼黑猫》等早期小说有意识地模仿西方现代小说技巧,运用诡谲的象征手法营造怪诞、神秘氛围,表现主观情绪。70年代中期创作的以《尹县长》为代表的“文革”题材小说在其整个创作中,有着举足轻重的地位。这些作品以冷静客观的叙述,较为广泛地反映了十年浩劫期间的社会矛盾,在一定程度上揭露了“文革”的荒谬性。80年代陈若曦的艺术视野由中国大陆转向美国的华人社会,《突围》、《远见》等长篇小说描写了来自海峡两岸的华人知识分子在美国的生活和命运,表现他们的情感和心态,反映了一系列的社会问题。欧阳子(1939—　)的小说具有鲜明的现代派特征。她常常将笔触直接伸人人物的心灵深处,探索人物的内心世界和潜意识,揭示出人性的复杂性和多面性,因此被称为“心理小说家”。《花瓶》、《墙》、《觉醒》等小说细腻地描绘了形形色色人物的各种心理状态,有常态的,有变态的,有健康的,但更多的则是病态的。欧阳子将这些病态人物客观地解剖给人看,写出了一个个变态的、被扭曲的灵魂。《魔女》是一篇现代心理分析力作,也是欧阳子的代表作。作品深刻地剖析了人物为情欲所困而造成的乖戾而痛苦的病态心理,活画出一个疯狂的情欲魔女的形象。王文兴(1939—　)是最有争议的现代派作家。长篇小说《家变》是他的代表作。这部作品从内容到表现形式都实践着作者反叛传统、实践西化的主张。小说以父子之间的矛盾冲突为主线,表现了现代资本主义思想意识对中国传统家庭观念的冲击,揭示了台湾现代社会家庭人伦关系的异化和道德伦理观念的淡化。《家变》写的是“家变”,但这里包含着丰富的社会内容,它从一个特定的角度真实地反映了五

六十年代台湾社会历史的演进。在小说的表现形式上，王文兴有意追求怪异、新奇，在遣词造句上别出心裁，生造词语，打乱正常的词序，导致作品晦涩难懂。

在乡土派小说方面，陈映真的《将军族》、《唐倩的喜剧》、《华盛顿大楼》，黄春明的《儿子的大玩偶》、《我爱玛莉》、《锣》，王拓的《金水婶》、《望君早归》，王祯和的《嫁妆一牛车》，李乔的《寒夜三部曲》，杨青矗的《在室男》、《工厂人》，洪醒夫的《黑面庆仔》，宋泽莱的《打牛湳村》、《变迁的牛眺湾》等等，都产生了较大的影响。王祯和（1940—1990）的小说着力反映了小人物的不幸命运。《嫁妆一牛车》、《寂寞红》等前期作品形象地揭示了小人物难以把握自己命运的严酷现实，表现了作者悲天悯人的人道主人情怀。《小林来台北》、《美人图》、《玫瑰玫瑰我爱你》等后期作品则主要表现了作者深沉的民族主义和爱国主义精神。王祯和的小说具有独特的艺术风格。作者有意识地吸收戏剧的表现手法，大量采用对话、场景呈现来表现人物和事件，以直接呈现的方法抒写人物的心灵。他常用喜剧形式表现悲剧内容，大部分小说写的虽是悲剧人物，却洋溢着一种浓烈的喜剧色彩，产生了辛辣的讽刺效果。他还巧妙地运用方言，将台语与国语相融合，形成了颇具表现力、充满地方色彩的语言风格。

六七十年代最具有代表性的台湾小说家是白先勇、陈映真、黄春明。

白先勇（1937—　），广西桂林人。幼年随家辗转于重庆、上海、南京、香港等地。1957 年考入台湾大学外文系，次年在《文学杂志》发表第一篇小说《金大奶奶》。1960 年与陈若曦、欧阳子、王文兴等创办《现代文学》。主要作品有短篇小说集《谪仙记》、《台北人》、《寂寞的十七岁》，长篇小说《孽子》，散文集《蓦然回首》、《明星咖啡屋》、《第六只手指》，剧本《游园惊梦二十年》、《玉卿嫂》、《金大班的最后一夜》等。近年来出版自选集《青春的念想》、《姹紫嫣红〈牡丹亭〉》（策划），2004 年为苏州昆剧院策划演出昆剧青春版《牡丹亭》。

白先勇的小说创作可分为三个时期。从《金大奶奶》发表到赴美前夕，是他的创作前期。这一时期的作品主要回忆少年生活，主观色彩较浓，较多地受到西方现代文学的影响。《寂寞的十七岁》细腻地表现了 17 岁少年杨云峰的病态心理和灰色人生。《月梦》、《青春》等多采用超现实的表现手法，主观色彩浓重，具有明显的现代派特点。《玉卿嫂》是其早期代表作。小说写了一个叫玉卿嫂的年轻寡妇杀死情人后自戕的悲剧，表现了人物爱到极端的痛楚的变态心理，以缠绵悱恻的笔调传达出低回抑郁的感伤情调，具有

浓重的浪漫色彩。

到美国留学，是白先勇创作的分水岭。环境的骤变使他产生了难以排遣的文化上的乡愁。置身于西方社会，面对外来文化的冲击，白先勇产生了明显的认同危机，这促使他对民族、文化、中西价值观念等进行深刻的思考。经过两年的创作停顿，白先勇写了一系列以留学生生活为题材的作品。《芝加哥之死》是赴美后创作的第一篇小说。这篇作品具有深刻的象征意蕴。主人公吴汉魂内心深处的痛苦源自于尴尬的两难处境：既无法割裂与母体文化的联系，又难于融入西方文化。他满怀着对西方文化的向往和追求来到新大陆，但美国社会给予他的是物质上的贫穷。虽然身居美国却无缘进入主流社会，他不由得产生"与世隔绝"的感觉。另一方面，母体文化强有力地维系着他，以至于他在工作申请书上毫不含糊地写上"中国人"。然而，西方文明的熏陶又使他无法认同母体文化。吴汉魂在无法解脱的矛盾痛苦中只有选择死亡，两种文化的冲突最终酿成了悲剧。与吴汉魂不同，《谪仙记》中的李彤可以说是融入了西方文化，但心灵却一直是空虚的，最终落得个在威尼斯跳水自杀的悲惨结剧。在《上摩天楼》等其他一些作品中，白先勇一直关注着留学生的遭际和命运，描写他们在两种文化冲突中的处境及其隐秘的心灵世界，唱出了深沉而又哀婉的游子悲歌。

自《永远的尹雪艳》开始，白先勇的小说艺术臻于成熟的境界。收在《台北人》中的 14 篇短篇小说几乎篇篇都是精品，它们奠定了白先勇作为当代华语杰出小说家的重要地位。《台北人》每篇独立成章，各篇之间又有内在联系，虽然题材不同，但大多数描写的是从大陆去台湾的上流社会人物的没落以及怆然失望的心态，是一曲曲旧制度衰亡的挽歌。这部小说集在卷首题写的刘禹锡《乌衣巷》，隐喻着作品的深刻主题："朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。"《台北人》中的人物都不是地道的"台北人"，除《孤恋花》中的娟娟来自台湾乡下外，其余皆是随国民党当局逃亡到台湾来的大陆人。这些客居台北的所谓"台北人"都有过荣耀的或值得留恋的过去，但他们到台北后，这一切便都一去不复返了。他们无一例外地眷恋着过去，挣扎于现在，迷惘地面对着未来。作者把这部小说集定名为《台北人》，一方面真实地反映了"台北人"的生活境遇和思想感情，另一方面对他们没落的命运表现出悲悯和哀悼，从而充分揭示出"今不如昔"的感时伤怀主题。

《永远的尹雪艳》作为《台北人》的首篇，所表现出的历史感和命运观鲜明地昭示着《台北人》的价值取向。尹雪艳原是上海百乐门舞厅的高级舞

女，十几年过去了，她“总也不老”，“在台北仍旧穿着她那一身蝉翼纱的素白旗袍”，“连眼角儿也不肯皱一下”。然而，沾上她的人，轻则家败重则人亡。尹雪艳似乎不是风尘女子，而是“冰雪化成的精灵”，是冥冥之中命运之神的化身。她的永不衰老的容颜以及给人的难以抗拒的诱惑，具有丰富的象征意蕴：人世间为欲望左右着的人们，都难逃命运之神的掌握；欲望、名誉、地位、金钱……都是短暂的，唯有命运是永恒的。《国葬》中的李浩然是陆军一级上将，统率过百万大军，曾经声名显赫，然而在成为“台北人”之后便厄运不断，手下的爱将有的长住医院，有的当了和尚，纷纷落得个凄凉结局。《游园惊梦》中的钱夫人蓝田玉当年凭一出昆曲《游园惊梦》唱红十里秦淮，一夜之间由一个清唱姑娘变成了将军夫人，整日讲排场、耍派头，宴客的规格每每轰动整个南京城，然而十几年过去便风光不再，荣华富贵随风飘逝，她的生活由绚烂归入平淡。《台北人》大部分篇章表现的便是业已退出历史舞台的上流社会的衰败的命运，在过去/现在、大陆/台湾两个时空的不断交错闪回中，呈示人生的无奈和苍凉。正如有的评论者指出的那样：“白先勇的小说有一种很强悍的令人激荡的思想性”，这突出地表现为作品揭示了“一种繁华、一种兴盛的没落，一种身份的消失，一种文化的无从挽回，一种宇宙的万古愁”。①

《孽子》是白先勇至今唯一的一部长篇小说，也是一部独特的创作。1977 年开始连载，1983 年出版单行本。这是中国现当代文学中第一部以同性恋为题材的小说。作为一部正面写同性恋的小说，作者不用隐喻，不带偏见，表现了同性恋者的世界。小说分为上、下两篇。以第一人称的叙述角度，聚焦于台北新公园里一群沦落少年——“青春鸟”，细腻地描述了他们不为人知的生活，他们被社会、家庭、亲人所抛弃的痛苦曲折的心路历程，令人震撼。上篇题为《在我们的王国里》，描写台北新公园的“黑暗王国”，重点展示污浊的男妓世界。下篇题为《安乐乡》，写那些沦落的“青春鸟”企图通过自己的努力，谋求合理的、健康的、人道的普通人的生活。白先勇把深切的同情与怜悯给予这群寒夜中的孩子，“写给那一群，在最深最深的黑夜里，犹自彷徨街头，无所归依的孩子们”。他的作品由此充满人性的光辉。《孽子》又不是单纯的同性恋小说，小说通过对同性恋故事的描写，剖析了灵与肉、父与子、情与法等复杂关系，写出了社会沧桑和动人的人性、亲情。作品对

---

① 叶维廉：《激流怎能为倒影造像?》，《当代台湾文学评论大系》(三)，第 316—317 页，正中书局 1993 年版。

那些被侮辱、被损害的“青春鸟”表现了深切的悲悯，对同性恋者的命运表达了深切的同情，对传统伦理道德观念进行了理性的反思，被称为“心灵的独白与辩解”与“道德的反思与重铸”。①

白先勇用写作表达人类心灵无言的痛楚，他说：“我一直觉得文学写的是人性、人情。我们经常在挣扎，人的内心都有不可言喻的痛，我想文学可以写出来。”“教人一种同情、一种悲悯。”②作为台湾现代派的代表作家，白先勇小说具有鲜明的特色。一方面他有着中国古典文学的深厚根底，养成了尊重传统、尊重中国美学的情趣与气质，其语言与美学意境受唐诗宋词昆曲的影响很深；另一方面他又接受了西方文学的系统训练，这使他成为充满现代主义品格与叛逆精神的作家。他寓传统于现代，熔中西小说技巧于一炉，形成了真正具有中国美学风格的、精湛独特的现代小说艺术。

在人物形象的塑造上，白先勇受到了《红楼梦》等古典小说较深的影响，较多地采用了以形写神的手法，同时出色地融进了西方意识流的技巧。他擅长于通过对人物言行举止和穿着打扮的描写来激发人物心理，表现人物心灵。《永远的尹雪艳》中尹雪艳的冷艳，《谪仙记》中李彤的火辣辣的艳，《金大班的最后一夜》中金兆丽的俗艳，这三个不同身份、不同个性的人物的差异在外貌描写上就很充分地表现了出来。在用以形传神的传统手法描写人物的同时，白先勇也借鉴了现代派的表现手法，常常直接渗入笔下人物的内心世界，把握住他们各种稍纵即逝的潜意识，揭示复杂微妙的深层心理活动。《游园惊梦》中，作者随着钱夫人意识的随意流动，将眼前情景与昔日诸多往事紧紧扭结在一起，使人物进入迷迷糊糊、时空交错、物我移位的境地，真实细腻地表现出人物在特定情景中混乱、无序的潜意识，展示了人物复杂的内心世界。

白先勇把传统的纵剖面的写法与西方的横断面的写法相结合，在中西小说结构艺术的有机结合方面作出了有益的尝试。白先勇的小说结构具有鲜明的特点：总体上按正写的时间顺序展开情节，在局部描写中又常借鉴西方现代派时空交错的表现手法。这一特点在小说集《台北人》中体现得最为突出。《台北人》始终注意两个视点：“过去”与“现在”。即从“过去”写到“现

---

① 刘俊：《〈孽子〉》，《悲悯情怀——白先勇评传》，第377—433页，台北尔雅出版社1993年版。

② 白先勇接受中国《新闻周刊》记者采访的谈话，2004年6月18日。白先勇说：“法国《解放报》曾经问过我一个问题，‘你为什么写作？’我写作是因为我希望用文字将人类心灵中最无言的痛楚表达出来。我想这是我写作的真意。”

在”，或采取“现在”到“过去”的逆转，在对“现在”的描写中展示“过去”生活的片断，既写出人物昔日在大陆的荣华富贵，也表现他们现在台北的种种失意苦楚，两者融合在一起，组成了完整的艺术结构。

在叙事观点的选择运用上，白先勇的小说也体现了中西小说技巧相结合的特点。《思旧赋》、《冬夜》、《金大班的最后一夜》、《永远的尹雪艳》等采用传统的全知全能的叙事观点，也有不少作品采用了西方现代小说极为重视的新叙事观点。如《国葬》是从作品的次要人物秦副官的角度来观察和描写的；《游园惊梦》是从小说主人公钱夫人的角度来表现的；《寂寞的十七岁》则采用第一人称的写法剖析主人公心理。而《玉卿嫂》、《那片血一般红的杜鹃花》虽然也用第一人称，但“我”既不是作品的主要人物，也不是作者，而是一个独特的表现视角。白先勇打破了单一的叙事观点，取得了令人称道的效果。

白先勇重视对语言基调的把握，追求传统语言与现代语言的契合。尤其在后期的一些作品中，白先勇善于运用短促的、重复节奏的句子，形成一种低徊、伤感、惆怅的语调，表现出人生沧桑的历史感，对语言基调的选择和把握进入了成熟的境界。白先勇的小说都是用规范的现代汉语来写的，“京味”很浓，又在现代口语中糅进了一些文言成分，增强了语言的表现力。他的文笔洗练、明快、精美，无论叙事、描写、对话都精练纯粹，体现出汉语的魅力。

陈映真（1937—　），台北人，原名陈永善，另有笔名许南村等。1957 年考入淡江文理学院外文系。1959 年发表小说处女作《面摊》，从此步入文坛。1968 年以“涉嫌叛乱”罪被捕，入狱 8 年。狱中的磨难使他的思想走向成熟，成为一个坚定的爱国主义者和民族主义者。1977 年投身乡土文学论争，捍卫了文学的现实主义旗帜。他的乡土文学创作和理论在台湾文坛产生了广泛的影响。主要作品有小说集《将军族》、《第一件差事》、《夜行货车》、《陈映真选集》、《华盛顿大楼》、《山路》，评论集《知识人的偏执》、《孤儿的历史，历史的孤儿》等。

陈映真的创作按照思想倾向和艺术风格的转变，大致分为三个时期，即早期（1959—1963）、中期（1964—1974）、后期（1975 年以后）。早期作品深受现代主义思潮影响，格调阴郁感伤。《我的弟弟康雄》中的康雄，《乡村教师》中的吴锦翔，《故乡》中的哥哥，都是理想主义破灭以后走向自我毁灭的小资产阶级知识分子形象，他们身上笼罩着虚无主义的颓伤迷惘的氛围。陈映真在一篇自我评论里也明确指出，其早期作品表现出“市镇小知识分子的浓

重的感伤的情绪"，"这种由沦落而来的灰黯的记忆，以及因之而来的挫折、败北和困辱的情绪，是他早期作品中那种苍白惨绿的色调的一个主要根源"。①

1964年《将军族》的发表，标志着陈映真的创作出现重大变化。他开始由现代主义走向现实主义。这篇小说与随后问世的《唐倩的喜剧》、《第一件差事》等作品以强烈的理性批判精神，取代了早期感伤和浪漫的情绪，呈现出深邃和讽喻的风格。《将军族》的男女主人公一个来自大陆，一个生在台湾，但都是典型的下层小人物，他们在历尽沧桑、备受侮辱后以死抗议丑恶的社会。这篇作品显示了陈映真中期创作在题材上的一个特点，即对于寄居于台湾的大陆人的沧桑命运，以及台湾本地人与流寓的大陆人之间的关系表现出强烈的兴趣和关怀。就"大陆人在台湾"这一题材而言，陈映真在台湾文坛是一个开拓者。紧接着发表的《唐倩的喜剧》是一篇重要的作品，它通过对迷恋于现代主义的女性唐倩四次换偶的描写，批判了60年代的现代主义思潮与崇洋媚外思想，对台湾知识界的浮华浅薄作风进行了辛辣讽刺。陈映真的这些中期作品关注现实，不断向生活的深层掘进，表现出强烈的民族意识和社会责任感。正当他在文学道路上不断开拓之时，厄运降临，他的创作生命几乎被扼杀，8年监禁生活期间他只发表了两篇作品。

1975年陈映真复出文坛，创作进入一个新的时期。以《夜行货车》、《上班族的一日》、《云》、《万商帝君》等作品为代表，陈映真的后期创作将浓郁的民族意识、高度的国际主义和强烈的时代观念相结合，深刻地表现了台湾社会的动荡变迁，具有很强的情感力量和思辨力量。继《华盛顿大楼》系列小说之后，陈映真又开拓新的题材领域，接连推出《铃铛花》、《山路》、《赵南栋》等政治小说，把视线投向过去艰苦的斗争岁月，展现了革命者为争取民主自由而英勇牺牲的悲壮历程。这些作品标志着陈映真的创作进入了一个新的境界。在长期的艺术实践中，陈映真以其强烈的使命感和责任感，随着时代的演进不断地调整自己的创作路线，从而成为一个深具现实主义批判精神的作家。有论者说："在30年来的台湾文坛上，没有一个作家能够像陈映真那样，随时在以他的敏锐的现实感捕捉台湾历史的'真实'。他的题材与风

① 陈映真：《试论陈映真》，《陈映真文集·文论卷》，第130—131页，中国友谊出版公司1998年版。

格的多变由此而来,他的独特的'使命感'也由此而来。"①

以现实主义原则为主导,适当吸收现代主义手法,这是陈映真小说的基本艺术特征。他把现实主义的主体精神与现代主义的象征、暗示、时空交错等表现技巧融合起来,闯出了一条既有民族特色,又能体现时代特征的中西结合的创作新路。陈映真的小说在结构上常采用人称交错与时序变换等手法,使作品形成多层次结构和多重主题。在人物形象塑造上,既重视对人物心灵世界的开掘,又能通过复杂的社会关系来剖析人物,突出其独特的性格。

如果说陈映真是乡土文学的旗手,黄春明则是乡土文学的重镇。黄春明以其对乡土小人物命运的强烈关注,被誉为小人物的代言人。

黄春明(1939—),台湾宜兰人。他的经历十分丰富,当过兵,教过书,拍过电影电视,担任过电台节目主持人,在广告公司任过职。这为他从事文学创作打下了深厚的生活基础。黄春明的创作开始于60年代初,迄今已出版《儿子的大玩偶》、《锣》、《莎哟娜拉·再见》、《小寡妇》、《我爱玛丽》等小说集。

黄春明刚踏上文坛时,受到现代派小说的较大影响。在《玩火》、《把瓶子升上去》、《男人与小刀》等早期作品中,作者表现出逃避现实、追求唯美的倾向,"看它有多苍白就多苍白,有多孤绝就多孤绝"②。60年代中期以后,西方资本主义以经济、技术援助为主要手段大举入侵台湾,这使台湾社会产生剧变。在商品主义、消费主义等社会思潮强有力的影响下,农村破产,农民走向贫困化,人与人、人与土地之间的传统联系趋于瓦解。在这一社会转型期,许多精英知识分子都在传统与现代之间彷徨。社会环境的变迁给黄春明的小说带来了深刻的影响。

从1967年开始,黄春明的创作发生了令人瞩目的变化。他摆脱了现代主义的束缚,迈向乡土写实主义,接连发表了《青番公的故事》、《溺死一只老猫》、《看海的日子》、《儿子的大玩偶》、《锣》等乡土题材的作品。这些小说鲜明地反映了台湾社会在由农业社会向工业社会转型时期的一些基本特征。它们大都以作者的故乡宜兰为人物具体的生活环境。宜兰三面环山,一面临海,保持着较为完整的小农经济社会格局。然而60年代以后的资本主义

① 吕正惠:《从山村小镇到华盛顿大楼》,《当代台湾文学评论大系》(三),第351—352页,正中书局1993年6月出版。

② 黄春明:《莎哟娜拉·再见·序》,《莎哟娜拉·再见》,远景出版社1974年版。

浪潮对这一偏僻之地也产生了较大影响,人们的生活观念、生产方式、价值取向发生着显著的变化。黄春明透过他的乡土人物表现了鲜明的现实精神和人文关怀。《青番公的故事》是乡土人物的颂歌。青番公是老一代农民的典型形象,洪灾曾吞噬了他的全家。他在废墟上艰苦奋斗,重建家园,终于成就了一片家业。他安土重迁,有着浓厚的乡土感情,希望自己的事业能后继有人,但年轻一代在现代潮流的冲击下却离开故土走向城市。青番公深感茫然。作品一方面写出了青番公美好的乡土情怀,另一方面也表现了其不合潮流的无可奈何的悲剧性。青番公的失落感和茫然感在阿盛伯身上进一步得到充分的表现。《溺死一只老猫》中的阿盛伯在现代潮流面前固守着传统的一切,竭力反对任何变革。小说以清泉村修建游泳池为线索,描写了阿盛伯为反对建游泳池所作的种种努力,以及他"以身殉池"的可笑复可悲的结局。热爱乡土本无可厚非,但若以愚昧、迷信的方式来实现这种追求就显得很不合时宜。作品渲染了这一悲剧性人物身上的种种喜剧色彩,生动地写出了一个生活落伍者的形象。在黄春明的笔下,老一代乡土人物固然没有满意的归宿,离开土地流入城镇的年轻一代也未能获得好的处境和地位。《两个油漆匠》中的阿力和猴子为了摆脱贫困的山地生活,怀着对未来生活的向往来到城市。在城市里他们仿佛无根的浮萍到处漂泊,任人践踏。他们成为游离于乡村和城市之间的"弃儿"。作品通过这两个人物形象真实生动地表现了满怀希望离开土地的乡土小人物在城市里苦苦挣扎,最终摆脱不了卑微地位的不幸命运,写出了他们由期望、失望到绝望的心路历程。作者在这些作品中塑造了一系列乡土小人物的形象。这些人物大致可分为两类,一类为世代生活在乡村,以土地为生命的老一辈农民,如青番公(《青番公的故事》)、甘庚伯(《甘庚伯的黄昏》)、阿盛伯(《溺死一只老猫》)等;另一类是失去土地流入城镇的农民,如阿力和猴子(《两个油漆匠》)、坤树(《儿子的大玩偶》)、憨钦仔(《锣》)、白梅(《看海的日子》)等。作者以悲悯的情怀来描写这些处于社会底层的卑微人物的苦恼、抗争和失败,传达出他们旺盛的生命意志和对生活的热爱。青番公、猴子、白梅、坤树等人物虽然地位卑微,但大都有一颗善良的心灵,在生活的重压下,他们仍然兢兢业业,保持了纯净的精神品德。黄春明透过他的乡土人物、乡土经验,表现了资本主义侵入农村社会时的无情和残酷,显示了现代文明与传统文化之间的激烈冲突。他的小说所表现出的关怀乡土、关注底层民众的文学精神,在现代主义泛滥文坛、文学严重脱离现实的年代里,具有振聋发聩的作用。

70 年代初,黄春明的创作又发生了较大变化,他的关注点由乡土题材

转向了民族题材。在《苹果的滋味》、《莎哟娜拉·再见》、《我爱玛丽》、《小寡妇》等小说中,作者敏锐地发现在西方国家的资本和技术给台湾带来经济繁荣的同时,文化侵略也日益加剧,台湾社会从政治意识形态到生活观念全面西化,成为“新殖民地”。如何既发展社会经济又能保持民族的主权和尊严,消除崇洋媚外的思想,这是摆在社会各界尤其是知识界面前的一个严峻问题。黄春明通过自己的创作严肃地提出了“新殖民地问题”,抨击了“新殖民主义意识”。上述作品深刻地批判了崇洋媚外思想,揭露了帝国主义对台湾的侵略、蹂躏,探索了“新殖民地”政治经济关系中台湾买办知识分子的思想和处境,鞭挞了一批现代假洋鬼子,大力弘扬了民族意识。《莎哟娜拉·再见》最具代表性。小说叙述小职员黄君奉上司之命为一批日本观光客当向导。这些日本人昔日是侵华刽子手,现在又要来蹂躏中国姑娘,黄君出于民族义愤,机智地设下圈套,嘲弄了这群日本狂人。作品表现出极其强烈的民族主义和爱国主义感情,发表以后激起广大民众的共鸣。

80年代后期,黄春明又“重返故园”,高度关注被都市文明严重侵蚀的乡村社会,《瞎子阿木》、《放生》等作品重点在于表现乡村中老人的处境和命运问题,具有强烈的理性精神和人文关怀意识。

黄春明的小说以深切的乡土情怀和强烈的民族意识取胜。他从台湾的社会现实出发,站在一定的历史高度,探求生活的底蕴,表现出鲜明的社会意识。他的很多作品写的是乡村和小市镇,但其思想价值不仅仅限于对乡土文化的留恋,在过去/现在、乡村/都市的鲜明对照中,作者表现了对文化(文明)救赎之道的深刻思考。在创作前期,黄春明是从关心乡土人物的角度来揭露资本主义经济给社会底层劳动者带来的生活困境和精神痛苦;而在创作后期,他则主要站在民族主义的立场来批判台湾社会的新殖民主义。这其中也包含着一定的局限性。由于过于同情、怜悯小人物的命运,作者对破坏传统农业文明的工业文明常持一种矛盾的态度,他在前期塑造的形象基本上都是被工业文明损害的小人物,尽管他对人物身上存在的愚昧、迷信、落后的一面进行了暴露和嘲讽,但这种批判中夹杂着较多的对农业社会的眷恋和对乡土人物的偏爱。这在一定程度上影响了现实主义的深刻性。后期作品在针砭国民性中的奴性、抨击崇洋媚外思想方面显示出强烈的理性精神,具有“揭出病苦,引起疗救的注意”的功效,但这种批判有时带有较多的理想主义色彩,历史感欠缺些。不过,所有这些都无损于黄春明作为一个杰出的现实主义作家的光辉。他的创作开创了台湾乡土文学的新纪元。

黄春明不仅在题材上不断开拓,在艺术上也不断创新。他的小说大体

沿用传统小说的结构形式，故事性强，情节生动曲折，同时又融入蒙太奇等电影表现手法，时空不断切割、转换，使作品更富有表现力。他的小说语言平易朴实，活泼形象，具有浓郁的地方色彩和乡土气息。

第三节　香港文学　刘以鬯等

无论从地缘还是从文缘的角度来看，香港文学都是中国文学的一部分。然而，作为中国文学整体格局的组成部分，香港文学并不能简单等同于中国其他地区的文学，包括台湾文学。近一个世纪以来，香港文学既经历了与中国内地文学融合发展的阶段，也有疏离内地文学发展轨道而呈现出独特风貌的时期。

香港新文学起步较晚。五四时期，新文化运动和文学革命在中国大陆迅猛推进，但在香港的影响却微乎其微。香港文学界对当时大陆正在崛起的新文学持冷漠甚至敌视的态度。

香港新文学的真正崛起是在 1927 年以后。北伐战争打倒了代表旧势力的军阀，新文化思想和新文学作品占领了香港。报纸副刊结束了文白夹杂和新旧并存的时期，开始发表纯粹的新文学作品。1928 年香港第一本新文学杂志《伴侣》创刊。1929 年初，香港第一个新文学社团“岛上社”诞生。进入 30 年代，香港新文学刊物如雨后春笋般涌现。其中，维持时间最长、影响最大的是 1933 年 12 月创刊的《红豆》月刊。这些刊物发表了大量新文学作品，初步显示了香港文学的实绩。

拓荒期较有成就和影响的作家，当推侣伦（1911—1988）。他 15 岁就在《大光报》副刊发表诗歌《睡狮子》。1928 年在《伴侣》杂志发表《试》等小说。1935 年出版散文集《红茶》。这是拓荒期香港文学的重要收获之一。

1937 年抗战爆发后，内地人士因躲避战乱而纷纷南迁香港。在南来香港的内地人中，有巴金、茅盾、戴望舒、萧红、端木蕻良、陈残云等一大批进步作家。他们传播新思想、新文化、新文学，大力开展抗日宣传，为香港正在兴起的新文学注入了新的养料和活力，掀起了香港文学史第一次高潮。1939 年 3 月 26 日，中华全国文艺界抗敌协会香港分会（简称文协香港分会）宣告成立，由许地山主持工作。文协香港分会成立后，贯彻“一切在坚持抗战”的中心，开展了一系列具有较大影响的活动。

南来作家取得了丰硕的创作成绩。中长篇小说有茅盾的《第一阶段的故事》、《腐蚀》，萧红的《呼兰河传》、《马伯乐》，端木蕻良的《大时代》、《大

江》、《新都花絮》，夏衍的《春寒》，许地山的《玉官》等。诗歌有戴望舒的诗集《我底记忆》、《望舒草》、《望舒诗稿》、《灾难的岁月》，徐迟的抒情诗《太平洋序诗——动员起来，香港！》，鸥外鸥的诗集《鸥外诗集》，袁水拍的长诗《后街》，陈残云的诗集《铁蹄下的歌手》等。

1941 年底香港沦陷后，南来作家大都撤回内地，留港作家也不得不放下手中的笔。日本投降后，香港文坛渐渐复苏。1946 年夏天，由于国民党当局残酷镇压民主运动，大批作家为了躲避战乱和迫害，再次来港。

这一时期，南来作家的重要创作成绩有长篇小说《洪波曲》（郭沫若），《锻炼》（茅盾），《南洋淘金记》、《雨季》（司马文森），《南洋伯还乡》（陈残云），《虾球传》（黄谷柳），《天亮了》（聂绀弩）；诗歌方面，有黄宁婴的长诗《溃退》，袁水拍的诗集《马凡陀山歌》续集，陈芦荻的诗集《旗下高歌》，邹荻帆的诗集《浅水湾》；散文集有黄秋耘的散文集《沉浮》，聂绀弩的《二鸦杂文》等。在上述创作中，黄谷柳（1908—1977，原籍云南河口，生于越南海防）的《虾球传》因最具香港特色而颇受好评。这部小说以战后香港社会为背景，塑造了追求光明的流浪儿虾球的形象，描绘了一幅动荡时代的社会风俗画。作品以规范中文为主，消化运用了大量粤语，使地方色彩更加浓厚。茅盾认为："1948 年，在华南最受读者欢迎的小说，恐怕第一要数《虾球传》的第一、二部了。"①

内地作家的两次南来香港，为香港新文学的繁荣作出了重大的贡献。他们在客观上为本土作家的成长和壮大，提供了不可多得的外部条件。在香港本土作家中，侣伦一直笔耕不辍。抗战时期，他创作了《无尽的爱》、《残渣》等中短篇小说，作品富有使命感和责任感，表现出强烈的爱国热情。

50 年代以后，在香港文坛占主导地位的仍然是南来作家。长篇小说方面，有徐訏的《江湖行》，徐速的《星星·月亮·太阳》、《樱子姑娘》，李辉英的《海角天涯》，张爱玲的《秧歌》、《赤地之恋》，唐人的《金陵春梦》等。散文集有叶灵凤的《能不忆江南》，徐訏的《传薪集》，徐速的《心窗》等。诗集有力匡的《燕语》，何达的《洛美十友诗集》等。

在众多的南来作家中，徐訏是成绩突出的一位。徐訏（1908—1980），浙江慈溪人，笔名徐于、东方既白，1936 年赴法国巴黎大学留学，抗战后回国。1950 年赴香港定居。徐訏被称为"全才作家"。在徐訏创作的诸种文体中，

---

① 茅盾：《关于〈虾球传〉》，《茅盾论中国现代作家作品》，第 304 页，北京大学出版社 1980 年版。

小说的成就最高。成名作《鬼恋》出版于1939年。40年代发表的《风萧萧》引起轰动。到香港后的30年里,他出版了长篇小说《江湖行》、《时与光》、《悲惨的世纪》等。徐讦的小说大都通过小人物悲欢离合的命运来表现时代风云和社会变迁,蕴涵对社会、人生的思考。长篇小说《时与光》通过郑乃顿、林明默、罗素蕾三人的爱情纠葛,探索生命中的偶然性和必然性问题,唤起读者对人生的思索;作品在"爱"的氛围中透出几许苍凉和苦涩。《江湖行》以主人公富于传奇色彩的爱情为主线,描写了20年代中期到40年代抗战胜利为止中国广大城乡地区的社会风貌,高度概括了这一时间里中国的政治、经济、文化、民间习俗和风土人情。作品展现了社会各阶层的生活,塑造了三教九流各色人物,有政客、乡绅、地主、商人、土匪、学生、艺人、武师、兵士、娼妓等。作者以细腻的笔触剖析了民族的心理素质,揭示了国民性中的种种弱点。

这一时期香港本土作家也在崛起。侣伦的《穷巷》代表了这一时期乡土小说的成就。这部长篇小说以战后香港为背景,描写了一群生活在社会底层的普通市民的悲苦命运,表现了他们在与贫困作斗争的过程中所显示出来的坚韧不拔的生命意志,在香港小说本土化方面迈出了坚实的一步。舒巷城出版有长篇小说《太阳下山了》、《再来的时候》等。"舒巷城是'土生土长'的香港作家,熟悉香港的小市民生活,他的作品可说是最有香港'乡土'特色。"[①]《太阳下山了》是其代表作。这部小说以鲤鱼门一带的贫民生活为题材,描写了一个叫林江的十几岁少年艰难的人生奋斗,并由主人公的生活流程引出一连串社会底层人物,鲜明地呈现出西湾河贫民区的风情,字里行间弥漫着浓烈的香港地方色彩。夏易是这一时期独领风骚的本土女作家。她的《香港小姐日记》等小说大都以女性为叙述视角,通过女性的爱情生活和命运变迁来揭示社会人生百态。此外,吴羊璧、金依、海辛、张君默等作家也都在各自的创作领域崭露头角,成为香港文学的一支生力军。

50年代中期,现代主义文学思潮在香港兴起,给香港文学发展带来深远的影响。1955年8月,由王无邪、昆南、叶维廉等合办的诗刊《诗朵》出版。其主要作者包括杜红、卢因、蓝子(西西)等。这是香港现代诗人的第一次集结。1956年2月,马朗主编的《文艺新潮》出版。这本杂志集翻译、理论和创作于一体,把香港现代主义文学推向高潮。西西、李英豪、戴天、王无邪、蔡炎培等一批年轻的作家都以开创性和实验性的创作投入这股潮流。

---

① 《舒巷城卷》,第336页,香港三联书店1989年版。

他们用西方文学观念和艺术技巧来表现香港在经济迅猛发展时期所产生的种种不同于以往的社会问题和精神状况。影响最大的当推刘以鬯。1963年,他出版了中国第一部长篇意识流小说《酒徒》,轰动港岛。

从“文革”后期开始,内地移民陆续涌入香港。这一时期,具有代表性的南来作家有陶然、颜纯钩、东瑞、陈娟、白洛、杨明显、王璞、张诗剑、梅子、王一桃、傅天虹、黄河浪、梦如、舒非等等。此外,曾敏之、犁青等老作家在离港多年后重返香港,在文坛十分活跃。

香港本土作家的阵容也很强大。他们大多在战后出生,在香港文化教育背景下成长,对香港有着与生俱来的认同感和“草根性”。其中主要有也斯、西西、梁锡华、小思、黄国彬、古苍梧、羁魂、钟伟民、黄维樑、陈德锦、王良和、何福仁、吴煦斌、钟玲玲、陈耀南、潘铭燊,等等。

这一时期的香港文学获得了丰收。小说方面,重要的长篇小说有刘以鬯的《岛与半岛》,西西的《我城》、《哨鹿》,陶然的《追寻》、《与你同行》,东瑞的《出洋前后》,白洛的《暝色入高楼》,陈浩泉的《香港小姐》、《扶桑之恋》,陈娟的《昙花梦》,巴桐的《蜜香树》,也斯的《记忆的城市虚构的城市》,施叔青的《香港三部曲》,梁锡华的《独立苍茫》、《香港大学生》,钟晓阳的《停车暂借问》,陈少华的《魂断香江》,等等。这些作品大都直接切入香港的现代社会生活,描写香港人的生存状态、感情和心态。诗歌方面,1970年以后香港诗坛主要由三部分诗人组成。一部分是香港本土诗人,如也斯、西西、羁魂、黄国彬、古苍梧、胡燕青、陈德锦、秀实等;另一部分是南来诗人,如蓝海文、黄河浪、王一桃、傅天虹、晓帆、秦岭雪、张诗剑、王心果、梦如等;还有一部分是从台湾、澳门和海外移居香港的诗人,如余光中、钟玲、原甸、陶里等。诗歌创作总的倾向是现代主义向传统回归,既关注现实又抒写性灵,既有现代意识又有本土情怀。散文方面,最引人瞩目的是学者散文异军突起。金耀基、余光中、思果、梁锡华、董桥、陈之藩等创作了大量学者散文。此外,陶然、颜纯钩、东瑞、陈娟、巴桐、陈少华、王璞、梦如、张文远、钟晓阳、彦火、夏马等作家在散文园地里也勤于耕耘,成绩喜人。

刘以鬯(1918—),浙江镇海人,生于上海,原名刘同绎,字昌年。1941年毕业于圣约翰大学哲学系。1945年创办怀正文化社。1948年赴港后,历任《香港时报》副刊编辑、新加坡《益世报》主笔、吉隆坡《联邦日报》总编、香港《快报》编辑、《星岛晚报》文艺周刊主编、《香港文学》杂志社社长等。刘以鬯是香港为数不多的资深老作家,30年代即开始创作。到香港后,著有长篇小说《酒徒》、《陶瓷》、《岛与半岛》、《对倒》、《他有一把锋利的小刀》,中短

篇小说集《天堂与地狱》、《寺内》、《一九九七》、《春雨》、《白色里的黑色，黑色里的白色》，此外还有散文、评论集等。

在香港文坛，刘以鬯以反传统著称。他曾借《酒徒》主人公的口阐述了自己的文学主张："首先，必须指出表现错综复杂的现代社会应该用新技巧；其次，有系统地译介近代域外优秀作品，使有心从事文艺工作者得以洞晓世界文学的趋势；第三，主张作家探求内在真实并描绘'自我'与客观世界的斗争；第四，鼓励任何具有独创性的、摒弃传统文体的、打破传统规则的新锐作品出现；第五，吸收传统的精髓，然后跳出传统；第六，在'取人之长'的原则下，接受消化域外文学的果实，然后建立合乎现代要求而能保持民族风格与民族气派的新文学。"这正是刘以鬯的文学创新宣言。刘以鬯的小说突破了传统小说的框架，广泛采用了意识流、象征、暗喻等现代小说技巧，在现实主义与现代主义的结合上进行了大胆的尝试。他的小说因此被称为"实验小说"。《寺内》、《蜘蛛精》、《除夕》、《蛇》等是运用现代人的观念和表现手法创作的一组故事新编，具有别具一格的意味。而在《一九九七》、《打错了》、《蟑螂》、《链》、《吵架》等以现实生活为题材的小说中，刘以鬯对小说艺术进行了更为多样的实验，有许多创新之处。《陶瓷》、《岛与半岛》等长篇小说或较多地采用现代小说技巧，或选择传统小说手法，但都较好地实现了内容和形式的统一。1963 年出版的《酒徒》是刘以鬯的代表作。这是一部成功地把西方意识流小说中国化的长篇力作，被誉为中国第一部意识流长篇小说。作品主人公来自内地，是一位很有才华和社会责任感的作家，但在香港社会中屡屡碰壁，在冷酷的现实面前，他渐渐失去理想和信念，最终沦为"酒徒"，一步一步堕落了。小说在对主人公命运遭遇的描写中，较为深刻地揭示了现代人所面临的生存困境，抨击了现实社会的腐败，尤其是对文化界的种种丑恶现象作了充分的描写，提出了一系列严峻的文化问题。然而，这只是作品思想价值的一个方面。作品更为重要的价值在于全方位地表现了现代都市人的精神状态和内心世界，透视了在金钱支配下现代人灵魂深处的矛盾和痛苦。主人公徘徊于现代和传统两种不同的价值观之间，既清醒地意识到自己的堕落，而又难于从沉沦的精神深渊中自救。《酒徒》在艺术上明显地受到乔伊斯、福克纳等西方现代派小说家的影响。作者借鉴了意识流和象征主义的表现手法，始终将焦点对准主人公隐秘、幽暗的内心世界，表现人物的意识和潜意识。作品借助醉与梦的荒诞来折射现实社会的病态、畸形和不合理。《酒徒》在现代小说技巧和传统现实主义的结合上走出了一条成功的道路。

第四节　通俗小说　金庸等

台湾通俗小说是台湾特定的社会历史环境中反映平民意识的大众文学。它种类齐全,有言情小说、武侠小说、历史小说、科幻小说、推理小说、侦探小说等,拥有广大的读者群。其中,言情小说、武侠小说、历史小说是影响最大的三种通俗文学样式。

50年代从事言情文学创作的主要是一批赴台女作家,以郭良蕙、孟瑶、徐薏蓝为代表。这一时期的言情文学在价值取向上是颇为传统的:以民族传统的道德观念为依归;沿袭传统言情文学的创作模式;明显脱胎于"才子佳人"小说;追求浪漫纯情的理想。60年代初期,台湾社会开始走向西化。传统的道德观念逐渐解体,现代道德观念尚未形成,因此在婚姻、爱情、家庭方面存在着一系列问题。这为言情文学提供了极为丰富的素材。六七十年代活跃的言情作家有琼瑶、华严、玄小佛、朱秀娟、杨小云等。她们的作品不再着力表现女性的不幸婚姻或追求美好爱情所付出的代价,而是注重描写男女主人公丰富多彩的情感世界,表现人物在道德伦理上的矛盾冲突,展示他们在爱情与婚姻、爱情与家庭、爱情与事业等方面的感情困惑。

在台湾言情文学大潮中,琼瑶是很具有代表性的作家。

琼瑶(1938—　),湖南衡阳人,原名陈喆。主要作品有《烟雨濛濛》、《几度夕阳红》、《在水一方》、《我是一片云》、《庭院深深》等。琼瑶小说的情节结构大致仍是言情文学传统的"钟情——遇阻、冲突——回归、团圆"的模式,而落实到具体的步骤,便可见出琼瑶的艺术匠心。在情节推展过程中,琼瑶最常用的结构手法是巧设悬念,暗结扣子,善卖关子。在一部作品中,往往大悬念套着小悬念,一个悬念接着一个悬念,从而使情节波伏浪起,引人入胜。这也正是琼瑶小说情节结构的基本特色。从人物形象来看,琼瑶笔下的人物带有浓重的理想化色彩。男主人公大都接受过高等教育,且事业有成,既有英雄气度,刚毅坚强,又温柔体贴,善解人意;既英俊潇洒,精明能干,又博学多才,忠实可靠。女主人公则冰清玉洁,清丽脱俗,富有美丽的幻想,充满青春的气息。总的来说,琼瑶小说的人物形象缺乏深度。作者用人性的单纯性代替了人性的复杂性,用人的性格、感情中美好的东西掩盖了丑陋的甚至是卑劣的东西,从而使人物形象失之于单一、肤浅。从主题来看,情和爱是琼瑶小说永恒的主题。讴歌和表现爱情、亲情、友情以及以此为核心的人类之爱,是琼瑶每部作品的重心。语言风格突出地表现为古典美,善

于把古诗词融进小说，或化作某种意境，或点明题旨，或揭示人物独特复杂的心态，或渲染气氛，或以此协调和控制整部作品的旋律节奏。她的每部作品几乎都有一首或几首婉转清丽、优美动人的诗词。

1980年，萧丽红的长篇小说《千江有水千江月》掀开了台湾言情文学发展的新的一页，引发了新一轮言情文学创作高潮。这与台湾的现实社会有着密切的关系。"三毛热"和"席慕蓉热"等言情文学热的相继出现，说明言情文学已成为大众文化消费的重要内容。80年代涉足言情文学创作领域的作家难以计数，代表作家有三毛、席慕蓉、姬小苔、蒋晓云、廖辉英、萧飒、张曼娟等。

三毛于60年代开始创作，但大量创作则是在70年代，出版了《撒哈拉的故事》、《稻草人手记》、《哭泣的骆驼》等散文集。1979年其丈夫荷西去世后，创作激情进一步高涨，著有《背影》、《梦里花落知多少》、《清泉故事》、《万水千山走遍》等散文集，在海峡两岸掀起了一股"三毛热"。其散文多取材于自身经历和异域风情，她用饱蘸激情的笔墨细致描写自己经历过、感受过的斑斓人生，展示了她那豁达坚强而又多愁善感、明快热烈而又悲天悯人的鲜明个性。其作品中最为感人的是那些以撒哈拉沙漠为背景，以她与荷西的爱情、婚姻生活为题材的作品。席慕蓉自1981年出版第一本诗集《七里香》后，相继有诗集《无怨的青春》、《时光九篇》，散文集《成长的痕迹》、《有一首歌》等问世。她努力在作品中营造温馨的爱的境界，亲情和爱情是其作品永恒的主题。廖辉英主要作品有中短篇小说集《油麻菜籽》、《不归路》，长篇小说《盲点》、《窗口的女人》等。廖辉英自认不是纯粹的言情小说家。她的小说大都以台湾社会转型期为背景，描写现代观念与传统观念撞击过程中家庭和婚姻关系的不稳固状态。她笔下的婚姻绝少是圆满、美好的，通常充满矛盾，危机四起，这使读惯了描写男欢女爱、海誓山盟的言情小说的读者感到异样新鲜。萧飒创作的丰收时期是在80年代，相继出版了10余部长篇小说、中短篇小说集。萧飒的言情小说擅长在错综复杂的情爱关系中拷问人物的灵魂，探寻人物的内心世界。张曼娟是80年代最为年轻的言情小说家。这位出生于60年代初的新锐作家出版了在80年代相当畅销的小说集《海水正蓝》。与同时期的许多作家不同，张曼娟相信现代化都市社会中依然存在着海枯石烂、天长地久的爱情，她以"无怨的、不悔的、生生世世"的"古典的浪漫"爱情，来对抗现实中"你叫约翰，我叫玛丽，合则留，不合则去"的爱情模式。

90年代台湾言情文学在走向后工业文明和后现代的社会环境和文化

背景下获得了广阔的发展空间。毋庸讳言，为了满足大众文化消费，不少作品充满性的暗示和色情描写，似乎“性”是“爱”的唯一目的。因而，台湾 90 年代言情文学在价值观、道德观、人生观方面出现了前所未有的庞杂和混乱。这在一定程度上制约了言情文学的健康发展。

台湾武侠小说的开拓者是郎红浣。他的《古瑟哀弦》等作品以清代社会为背景，描写侠客悲欢离合的故事，具有悲剧侠情的特点。50 年代后期，台湾武侠小说“三剑客”卧龙生、司马翎、诸葛青云登上了“武坛”，揭开了武侠小说创作的崭新一页。卧龙生的成名作《飞燕惊龙》兼有郑证因的“帮会组织”和王度庐的“悲剧侠情”的特色，它所表现的以“武林秘笈”掀起江湖大风波和“众女追一男”的模式，开一代武侠新风。司马翎的《关洛风云录》兼采新旧笔法，写江湖人物奇情。诸葛青云的《墨剑双英》国学根底深厚，文风与梁羽生相近。上述诸作家对 60 年代的武侠小说创作产生了很大的影响。概括地说，主要有四个方面：(一)善于继承前人武侠遗产，并加以创新，开一代风气。(二)在思想观念方面，与民国旧派武侠小说有了明显差异，现代气息加重，开始注入西方现代观念。(三)在创作技巧和表现手法方面，除了继承传统的技巧和手法外，还引入西方的心理描写、意识流等。(四)卧龙生的“复仇”模式、司马翎的“杂学综艺”模式，诸葛青云的“才子型”风格，成为 60 年代台湾武侠小说的三股潮流，带动了大批武侠新秀。

60 年代是武侠名家高手辈出的年代。除了 50 年代即已成名的卧龙生、司马翎、诸葛青云、伴霞楼主外，新锐作家成就大名的有上官鼎、古龙、陈青云、萧逸、慕容美、曹若冰、云中岳、陆鱼、古如风、秦红、独孤红、柳残阳、于东楼等。这些作家大多以创作武侠小说为业。上官鼎是刘兆藜、刘兆玄、刘兆凯三兄弟集体创作所用的笔名，其成名作《沉沙谷》情节扑朔迷离，布局精巧，笔法老练。独孤红的《断肠红》以明清两代时首都北京为背景，从宫廷写到江湖，既有历史烟云，又有武林传奇。柳残阳的《天佛掌》吸收了郑证因“帮会技击”传统，虚构庞大的江湖组织，被人视为“江湖派”代表作家。高庸的《天龙卷》打破了一般武侠小说以“争夺武林秘笈”为结构线索的传统，极力渲染秘笈的神秘色彩，颇有创新意识。陈青云《残肢令》等小说大都叙述复仇模式，情节扑朔迷离，扣人心弦。

与上述作家相比，古龙的成就更高，影响更大，位居台湾武侠小说家之首。

古龙(1937— 1985)，原名熊耀华，祖籍江西，生于香港。1960 年从淡江文理学院辍学后，出版了第一部武侠小说《苍穹神剑》。在 20 余年的创作生

涯里，他共出版武侠小说71部，计二千余万言。作为一代武侠大家，他的小说在思想观念、价值取向、创作方法、表现形式等方面都是与众不同的，形成了独特的“古龙风格”。他把“求新”、“求变”、“求突破”作为自己武侠小说创作的自觉追求。这突出地表现为他注重对人性的深入挖掘，写出了人性的深刻性和复杂性。李寻欢、萧十一郎、楚留香、陆小凤、江小鱼等人物以其丰富的人性内涵和鲜明的性格，成为武侠世界中著名的艺术形象。以人性刻画为中心，古龙在作品中输入大量的现代观念、情绪和现象、现代人的思维方式、价值观念、审美取向。这使古龙作品建构起了一套独特的语言编码，形成了鲜明的现代品格。其一，在“武”与“侠”两者的关系上，古龙明显地表现出重“侠”轻“武”，追求“功夫在武外”的效果。其二，大量表现现代人的生活、心理、观念，如重视个体的地位，追求个性自由。其三，受到了存在主义等西方现代文化思潮的影响，在作品中竭力渲染现代社会普遍存在的孤绝感。他还在文体上不断创新。其最为突出的特点是将推理的表现方法和技巧引入小说，从而形成了武侠推理小说这一亚文类。古龙还成功地借鉴了影视表现形式，运用画面交错、背景切割、镜头分摄等蒙太奇手法，把一个个跳跃、转换的场景更加生动形象地展现给读者。同时，借鉴剧本中对话的表现形式，大量穿插电报式的对话和性格化的语言，形成了简洁、凝练的文体特征。

经过40余年的发展，台湾武侠小说也取得了骄人的成绩，它与香港武侠小说一起，成为中国当代通俗文学中最为活跃的一种样式。

这时期高阳的历史小说也取得了骄人的成绩。

高阳(1922—1992)，浙江杭州人，本名许晏骈，字雁冰。1948年赴台。1956年后，长期担任《中华日报》主笔、总主笔。高阳是台湾成就最高、影响最大的历史小说作家。《中国时报》称高阳历史小说“部部脍炙人口，兼及史实与趣味，质量之丰美，堪称现代历史说部第一人”①。

1951年高阳开始文学创作生涯。60年代初转向历史小说创作，在此后的30年里共写了60余部长篇历史小说。这些作品题材广泛，大致可分为6大系列：(一)宫廷系列；(二)将相系列；(三)红曹系列；(四)商人系列；(五)青楼系列；(六)侠士系列。高阳所描绘的时代，上下数千年；所描绘的地域，纵横数万里。他在宏伟的历史框架中注入了丰富的社会内容，表现出广博的历史知识和高度的艺术想像力。

---

① 转引自《台港文学选刊》1992年第8期。

高阳的历史小说具有史诗品格。他描写了数以万计的人物形象，其作品依次展开从先秦到北洋军阀时期中国社会的巨幅历史画卷，鲜活地呈现出变幻的历史风云、各个时代人民的生活状态和精神风貌。上至皇帝太后、将相名士，下至贩夫走卒、奴婢仆役，三教九流的各色人物，无不在高阳笔下焕发了艺术生命。他艺术地写出了一部中国社会的变迁史和百科全书。《慈禧全传》是颇具代表性的力作。这部鸿篇巨著以慈禧太后地位和命运的变迁为主线，在深广的历史背景下全方位地展示了清末社会生活，描写了以慈禧太后为核心的清末统治集团在内外交困的形势下不断分化、重组，最终难逃覆灭的命运，从艺术的角度对清末中国社会的积贫积弱进行了深入的探索。情节结构的宏伟性，历史事件的具体性，历史人物的真实性，社会生活的广阔性，艺术情感的丰富性，构成了高阳历史小说的史诗品格。

高阳历史小说还具有世俗化、生活化的特点。高阳在展示历史风云的同时，又着力描摹世态人情，状写日常社会生活。他一方面从浩如烟海的史书典籍中汲取题材，并在叙述过程中不时引述历史文献，使作品产生"信史"的效果；另一方面，他根据创作的需要，基于自己的生活经验而"大胆假设"，使历史内容更为丰富多彩，历史人物更为鲜活生动。他的小说中有许多不见于正史的日常生活的描写。这些对于刻画人物性格、点染时代气氛、营造艺术情趣，起到了重要的作用。

在传统与现代的结合上，高阳历史小说显示出深厚的内涵。首先，它具有强烈的传统文化精神，表现出传统知识分子的价值观念和人生理想。他按照儒家的政治理想和人格模式塑造了一系列正面人物形象。其次，有着十分丰富的文化内涵。《慈禧全传》全方位地展示了封建时代的宫廷文化、官场文化。清朝的皇宫景观、朝章制度、宫中礼仪、登基庆典、丧葬体制、宴饮娱乐、宫廷奏议、军机执政、开科取士、官吏任免等等，都被描写得生动逼真，跃然纸上。《胡雪岩》则主要表现了清代的商场文化，其中所蕴涵的文化内涵远远超出了许多专业性的著作。再次，高阳历史小说也充溢着现代人的思想观念和价值取向，具有饱满的现代意识，其中包括民主意识和开放意识等。高阳历史小说既忠实于历史，又适应时代，在古今文化交汇点上建构起自己的美学理想。

通俗文学的迅速崛起，是香港这一时期重要的文学现象。50年代初，香港开始了工业化进程。由工业化带来的文化产业化和较为成熟的市民阶层，成为通俗文学产生和发展的摇篮。五六十年代，香港通俗文学的基本格局已形成：以武侠小说与言情小说为主干，旁及历史小说、科幻小说和框框

杂文。通俗文学的作者来自社会各个层面,很注意了解市场的需求和读者的心理。他们的创作适应了香港这样一个高度商业化城市的需要,发挥了快、博、杂、趣等特点,以娱乐和消遣为主,追求轻松活泼,幽默风趣。其中的上乘之作不仅风行香港,在海内外也拥有广大读者群。

武侠小说是香港通俗文学的第一大门类。自1954年梁羽生的《龙虎斗京华》开启香港新派武侠小说的先河,武侠小说在极短的时间里迅速兴盛起来,赢得了一般市民和知识分子的共同爱好。梁羽生是新派武侠小说的开山鼻祖,从50年代初到80年代,共出版了35部武侠小说。代表作有《白发魔女传》、《七剑下天山》、《萍踪侠影录》、《云海玉弓缘》等。他的作品大都有史实依据,往往以特定时代的阶级矛盾及民族冲突为文化背景,主人公的侠行义举总是与反抗异族入侵和暴君统治的斗争联系在一起的。他从历史中选取素材,尤偏爱于民族冲突、朝代更替之际的风云变幻和人事沧桑。内容具有巨大的时空跨度,从盛唐到晚清,从天山南北到长江上下,艺术地表现出广阔空间里一千多年的历史。其中有的反映唐代游侠生活,有的描写宋代中原豪侠抗击辽金的斗争,有的表现明代侠客对暴政的反抗,有的叙写清代侠士的反清运动。因此,他的武侠小说兼有历史小说之长。梁羽生有着精深的古典文学素养,有意识地继承了中国传统小说的结构章法和叙事技巧,写人写景都力求一种浓郁的传统气息,神话、典故、民俗、轶闻信手拈来,情节中不时糅进诗词曲赋。这使他的小说呈现出书卷气和名士风度。金庸写武侠小说比梁羽生晚一年,1955年才发表处女作《书剑恩仇录》,但后来居上,成为人们公认的武侠小说界的泰斗、一代宗师。其15部武侠小说几乎部部都是精品,风靡海内外。金庸因此成为20世纪知名度最高的华文作家之一。此外,较有影响的武侠小说家还有倪匡、蹄风、张梦远、风雨楼主等。

言情小说是香港通俗文学的又一大门类。最早写言情小说的是杰克(即黄天石),他先后出版了《合欢草》、《奇缘》等20多部作品。60年代以后,依达、亦舒、严沁等年轻一代的言情小说家,以充满温馨浪漫的情爱气息的作品,在文坛初露锋芒。他们的小说大都以现代香港社会为背景,专门描写都市青年男女之间的爱情纠葛,有较强的时代感。

在香港的通俗文学中,历史小说和科幻小说是两支劲旅。历史小说作家以南宫博、董千里、高旅、金东方为代表。南宫博擅长于古代爱情传奇的现代加工,透过传统的故事表现个性解放的思想,主要作品有《洛神》、《梁山伯与祝英台》、《孔雀东南飞》等。董千里则着力表现历史进程中宫帏之内的

矛盾冲突，如《玉缕金带枕》、《董小宛》等。高旅的小说以史为据，重视史实，态度严谨，力求历史真实和艺术真实的统一，代表作有《金屑酒》、《玉叶冠》等。金东方的历史小说涉及面甚广，她不像一般历史小说家那样主要写一个朝代，而是兴之所至，借史料引发，开拓新意，如《赛金花》、《逐鹿记》等。科幻小说则以卫斯理(倪匡)的最为著名。自 1963 年他创作第一部科幻小说《妖火》，迄今已发表近百部科幻小说，出版有《卫斯理科幻小说全集》。代表作有《无名发》等。卫斯理的科幻小说想象极为丰富，情节扑朔迷离，充满神秘色彩。

框框杂文即专栏杂文，也是香港通俗文学的重镇。它的长度一般在五百到八百字之间，内容极为广泛，论时事谈文化，抒情说理，样样俱备。“在忙碌的生活中，框框杂文是最容易消化的早餐和下午茶，和晚上松弛神经的长寿电视节目《欢乐今宵》一样，是‘不可一日无此君’的大众精神粮食。”[①] 著名的专栏作家还有项庄、梁小中、吴其敏、张文达、胡菊人、黄霑、李碧华、何福仁等。

金庸(1925—)，浙江海宁人，原名查良镛，40 年代先后就读于东吴大学法学院、重庆中央政治学校外文系。1948 年赴香港任《大公报》编辑。50 年代后期辞去报馆职务，加入长城电影制片公司，写作电影剧本《绝代佳人》、《兰花花》、《午夜琴声》等。1958 年后，陆续创办《明报》、《明报月刊》、《明报周刊》、《明报晚报》，成为香港著名的文化人。

1955 年，金庸发表第一部武侠小说《书剑恩仇录》，一举成名。此后，他笔耕不辍，至 1972 年底宣布“封笔”，在不到 20 年的时间里，共出版 15 部武侠小说。他又花了 10 年把这些武侠小说修订了一遍，于 1982 年推出一套《金庸作品集》。为了使读者易于记忆、辨识，金庸把《越女剑》以外的 14 部小说书名的第一个字，做成了一副对联：“飞雪连天射白鹿，笑书神侠倚碧鸳。”

金庸小说创作大致分为三个时期。《书剑恩仇录》和《碧血剑》是早期创作。前一部作品是金庸的第一部武侠小说。它以清代生活为背景，涉及清军平定回部和乾隆下江南等历史事件，在较为纷纭复杂的历史风云中虚构了一个扑朔迷离的武侠世界。陈家洛是金庸塑造的第一个武侠人物形象，作品主要通过两条线索写出了这一悲剧人物：一是红花会的“反清复汉”，一是他与霍青桐、香香公主的爱情。《碧血剑》初写于 1956 年，作者后来作了

① 黄维樑：《香港文学初探》，第 3 页，中国友谊出版公司 1987 年版。

两次较大的修改，增加了近五分之一的篇幅。小说的真正主人公既不是作者原想重点表现的明末名将袁崇焕，也不是用了大部分笔墨来描写的少年英雄袁承志，而是没有正式出场的人物——金蛇郎君。这是一个亦正亦邪的武侠人物。他倜傥风流，武功盖世，工于心计，性格有些偏激，近乎玩世不恭。小说着力表现了他与温家两代人的爱恨情仇，在复杂的矛盾纠葛中揭示出人物的鲜明个性。相形之下，袁承志的形象则显得过于高大、完美，理想化色彩过浓。他将西洋文学手法融入武侠小说的传统形式之中，其小说鲜明地体现出“新派”特征。在人物形象塑造上，注重人性的描写，写出了亦正亦邪的武侠人物，丰富了武侠世界。

从1957年《雪山飞狐》开始，金庸的创作进入成熟期。至1964年《倚天屠龙记》为止，在整个中期创作中，金庸一直保持着强劲的势头，名篇佳作不断涌现。《雪山飞狐》运用倒叙的形式及电影手法、心理描写手法，以一天来描写人物的百年恩怨，构思精巧，悬念迭起。当初，闯王李自成的四大卫士及其后代因误会结下了深仇大根，致使百余年来，胡、田、苗、范四家冤冤相报，仇杀不已。作者巧妙地将人物的百年恩怨、种种矛盾冲突放在一天之内加以表现，让十多个人物分别从各个不同的角度揭开“百年秘密”。这就突破了时空的限制，形成了立体的结构形式。在开合自如、张弛有致的结构框架中，作者刻画了两类截然不同的人物形象：一类是义薄云天、豪气万丈、嫉恶如仇的伟丈夫，如胡一刀、苗人凤等；另一类是奸诈阴险、贪婪自私的江湖丑类，如田归农、宝树和尚等。写出了人性的多个侧面。随后的《射雕英雄传》则以大手笔的气势奠定了金庸“武林盟主”的地位。这部小说成功地写出了“东邪西毒南帝北丐中神通”的传奇故事，塑造了深具儒家文化精神的理想人物郭靖的形象。郭靖生性诚实憨厚，木讷仁慈，少时资质甚差，后因缘际会习得最上乘武学“降龙十八掌”、“九阴神功”、“空明拳”。随着武功的长进，其人格也不断发展，最终成为为国为民、知其不可为而为之的侠义英雄。与郭靖相比，女主人公黄蓉的个性更为鲜明。她冰清玉洁，聪明绝顶，一肚子刁钻古怪却又叫人怜爱不已。她热烈追求爱情，富有自我牺牲精神，第35回《铁枪庙中》充分显示了她的大智、大勇和大爱情。黄蓉的“巧”与郭靖的“拙”适成鲜明对照。老顽童周伯通、洪七公、杨康、欧阳锋等人物也俱以其鲜明的个性，在武侠人物画廊中占有重要地位。《射雕英雄传》以人物的千姿百态、武功的出神入化、情节的波澜起伏、写情的真挚自然、文笔的瑰丽多彩，被奉为武侠经典。

1965年，金庸推出了《天龙八部》和《侠客行》，将武侠小说创作推向高

潮。《天龙八部》是一部充分显示金庸博大精深学识的武侠精品。人物命运的大起大落，故事情节的惊心动魄，思想意蕴的深沉辽远，悲喜剧因素的不断切换，使这部小说内涵十分丰富，可读性很强。乔峰、段誉等主要人物的命运体现了作者的人生价值观。乔峰原为丐帮帮主，是名满天下的江湖豪侠，但他心里充满着愁苦，其原因只在于他是契丹后裔，而汉人与契丹人势同水火，这导致他从天下敬仰的英雄顶峰沦入人人喊打的恶人末路。在经历了无数次的征战搏杀、受尽苦难之后，乔峰最终大义赴死，完成了作为一个“人”的全部历程：承受天下最大的仇怨，拯救苍生于水火之中；爱恨无不轰轰烈烈。段誉是大理国皇子，宅心仁厚，无私待人，崇尚自然，风流儒雅。他逃离大理国是因为父亲要他习武，然而这个不爱武功的书生却历经奇遇，阴差阳错地接受了“北冥神功”等上乘武学，成为名满江湖的大侠。这正体现了老子所谓的“夫唯不争，故天下莫能与之争”。作者以悲天悯人的情怀写出了人生的种种欢乐和悲苦。金庸后期创作的每部小说几乎都是精品。《笑傲江湖》以悬念的方式结构情节，大小悬念一个接着一个，故事编排独具匠心。而令狐冲、岳不群、左冷禅等形象的塑造更见功力，人物个性十分鲜明。令狐冲是个充满矛盾的悲剧人物。他正直善良而又是非不辨，特立独行而又缺乏理性，率性而为却又常常没有自制力。尤其是他深受正统观念的影响，如对师傅岳不群的愚忠等，这使他的反传统精神大打折扣。叛师之行与忠师之心的矛盾造成了人物内心深刻的痛苦，从而使其形成了复杂的性格。无论令狐冲如何特立独行，他始终没有走出武林正统观念“愚忠”的范围。《鹿鼎记》是金庸最后一部武侠小说，也是最为奇特的一部。金庸自认为它是历史小说而非武侠小说。诚然，这部小说直接或间接描写了清康熙年间诸多重大历史事件，如康熙亲政、诛杀鳌拜、平定三藩、收复台湾、签订《尼布楚条约》等，但它与真正的历史小说相距甚远。这不仅仅因为它采用了大量无法考证的民间传说，如李自成退隐、顺治帝出家、天地会抗清等，还在于小说的主人公——大清一等鹿鼎公韦小宝这一人物纯粹出于虚构。至于神龙教横行江湖、假太后宫中作乱等重要情节也均是小说家的想象。就整部小说的结构框架和叙事模式来看，仍不脱武侠小说的路数。与金庸先前的小说不同，《鹿鼎记》的主要人物韦小宝武功低劣，贪财好色，不是侠义英雄，但他却凭着市井无赖的机智聪明和几分义气，在各种政治势力的斗争中左右逢源，八面玲珑，既是康熙皇帝的心腹，又是以反清复明为宗旨的天地会的香主，还是邪教组织神龙教的白龙使。在他的眼里，皇帝是心心相印的朋友，天地会上下是师父、兄弟，神龙教里有自己的心上人。他已经超

越了善恶的标准和是非的界限。他最终厌倦了现实争斗,带着一群娇妻美妾退隐边陲之地"仙福永享,寿与天齐"去了。这一人物身上所蕴含着的丰富内涵值得人们深思。作品对历史、社会、人生表现出强烈的反讽意味,显示出一种反文化、反武侠的倾向。

金庸小说具有深厚的文化意蕴。在中国传统文化中,儒、释、道三家最为引人注目。金庸的三部巨著《射雕英雄传》、《天龙八部》、《笑傲江湖》正与这三家对应。儒家内求张扬主体精神,外求治国平天下,《射雕英雄传》中的郭靖充分地体现了儒家文化精神。他生性较为迟钝,但能锲而不舍持之以恒,终于练就绝世武功,并敢于以一身赴天下之危难,身上显示出"为国为民,侠之大者"的风范。《笑傲江湖》鲜明地表现了道家思想。主人公令狐冲逍遥自在,不为虚名所迷,不为权势所左右,不拘泥于俗礼,如行云流水遨游江湖。他的言行正体现了道家文化精华。《天龙八部》则充溢着对苦难人生的怜悯之心,作品中人物的命运几乎无一不悲,无一不苦:乔峰一降生便劫难不断,玄寂大师率众追杀他的父亲,只留下他这一个承受罪业、孤苦无依的婴孩。后来尽管他德昭艺高,技压群雄,但只因他是契丹人的后代便无法在宋朝疆土上立足,昔日的朋友反目成仇,无尽的灾难接连降临。段誉先是陷入难以自拔的乱伦恐惧之中,后来这种恐惧消失了,但随之而来的由邪恶身世引发的负罪感使他更加痛苦不堪。虚竹也是一个生于邪恶的孽子,其父竟是身犯淫戒的少林方丈……作者用佛教的大慈大悲来破孽化痴,开导人物,从而大大开拓了武侠小说的思想深度。此外,金庸还将传统文化的诸多方面,如琴、棋、书、画、医、相、卜、巫及山、水、花、草等等,一起融入作品中,构成和谐的艺术境界,提高了武侠小说的审美意识和文化层次。有学者评价道:"我们还从来不曾看到过有哪种通俗文学能像金庸小说那样蕴藏着如此丰富的传统文化内容,具有如此高超的学术文化品位……金庸的武侠小说,简直又是文化小说,只有想象力极其丰富而同时文化学养又非常渊博的作家兼学者,才能创作出这样的小说。"[①] 这也引起了其他论者的不同意见。[②]

金庸小说表现出鲜明的现代意识。金庸突破了狭隘的民族观念的束缚,肯定中华各民族在历史发展中有各自的地位和作用。《天龙八部》不限于写一个宋朝,而是以当时中国版图内的宋、辽、西夏、大理、吐蕃五个区域

① 严家炎:《一场静悄悄的文学革命》,《金庸研究》创刊号。

② 袁良骏认为,这是"对金庸的廉价、肉麻的吹捧"。袁良骏:《学术不是诡诈术》,《文艺争鸣》2003 年第 1 期。

为背景，让段誉、乔峰、虚竹三位主角的足迹遍及中华全境。尤其是对乔峰这一形象的塑造，鲜明地表现出作者的大中华观念。乔峰虽是契丹人，作者却把他写成惊天动地的大英雄。作品通过乔峰的悲剧向传统的儒家思想提出质疑：夷夏之辨能取代是非善恶敌我之分吗？不分是非善恶，汉人一定要站在汉人一边，契丹人一定要站在契丹人一边吗？《鹿鼎记》更塑造出一个励精图治、体恤民情、颇具远见卓识的有道明君——康熙皇帝的形象。作品正面描写了康熙的成长历程，充分肯定了他作为一个少数民族杰出领袖的历史地位。“我做中国皇帝，虽然说不上什么尧舜禹汤，可是爱惜百姓，励精图治，明朝的皇帝中，有哪一个比我更加好的？……天地会的反贼定要规复朱明，难道百姓在姓朱的皇帝统治下，日子会过得比今日好些吗？”康熙对韦小宝说的这番话虽带有怨愤的情绪，但确是符合实际的。金庸的小说还渗透着个性解放和人格独立的精神。他写了许多至情至性的人物。他们行侠仗义率性而为，反抗官府统治和礼法习俗，具有浓重的个人主义色彩。令狐冲不单单是道家思想的代言人，他同时也是自由精神和个性主义思想的实践者与体现者。《神雕侠侣》中的杨过则是封建礼教自觉的叛逆者，他无视礼法，摒弃封建贞节观念，与小龙女由师徒变为一对“侠侣”。面对众人的指责，杨过表现得异常坚定：“你们斩我一千刀，我还是要她做妻子。”即使知道小龙女被奸污后，仍坚决要娶她，这显示出他与封建贞节观念已彻底决裂。金庸小说还从根本上否定了传统武侠小说“快意恩仇”、任意杀戮的观念，反对睚眦必报和滥杀无辜。“复仇”是武侠小说重要的主题模式，金庸的不少作品都以此为重要主题，但他在具体表现过程中常对此加以质疑。《雪山飞狐》里的苗人凤有感于苗胡田范四家子孙的冤冤相报、血腥仇杀，立下一条家规，他的子孙再也不许学武，他也不收一个弟子，这样纵然他为仇家所杀，他的后人也无法为他报仇，纠缠不清的冤孽就可以一笔勾销了。《神雕侠侣》中的杨过立志要为父亲杨康复仇，但屡次为郭靖夫妇的正气所感动，后来知道了父亲的人品后更深深自责，彻底放弃了复仇念头。《笑傲江湖》中的林平之则是一个复仇狂，他杀死所有与仇敌有关系的人，在滥杀中寻找快感。作者对这一人物表现出明显的厌恶。

金庸小说塑造了极为丰富的人物形象。传统武侠小说以情节取胜，往往不重视人物描写，而金庸则注重写人性，表现人物的精神世界。同样是女侠，黄蓉、小龙女、骆冰、任盈盈、殷素素、李文秀，各有其个性。同样练“降龙十八掌”，郭靖与乔峰的性格和命运各不相同。同样是反面人物，慕容复、段延庆、花铁干、左冷禅、岳不群各有其可恶的表现。金庸还写出了夏雪宜、林

平之、谢逊、向问天、韦小宝等性格复杂、亦正亦邪、富有深度的人物形象。

作为武侠小说，金庸小说在武功描写方面别具匠心。一是将武功雅化。金庸给每一招式都安上美妙动听、充满诗情画意的名称，并将武功与琴棋书画融为一体。如陈家洛的“百花错拳”、杨过的“黯然销魂掌”、《连城诀》中的“唐诗剑法”、《侠客行》中的“侠客行”等武功都是从诗词、音乐、绘画中化用过来的。二是在武功中凸现人格，武功成为人物性格的外化形式。郭靖、乔峰等大英雄使的是威猛无比充满阳刚之气的“降龙十八掌”，逍遥自在、笑傲江湖的令狐冲练的则是“如行云流水，任意所之”的“独孤九剑”，而不学无术的韦小宝尽管拜过多位名师，到头来仍然未能窥见武学门径。三是在武功中溶入哲学精神。作品中的主人公常常道法自然，妙参人生，尔后才练就绝世武功。这样，虽然也写武功，但金庸小说与一味写打打杀杀的武侠小说在境界上有了高下之分。

在艺术形式上，金庸小说有独特的风格。金庸将传统文学的结构、语言与西方文学技巧巧妙结合，并吸取了古今中外其他通俗小说如历史小说、言情小说、侦探小说、神怪小说等的艺术经验，其小说结构宏伟而又严谨，放得开收得拢，前后呼应，一气呵成；其小说语言将古典与现代相融合，不刻意求工，自然流畅而又古朴文雅。

金庸的武侠小说突破了雅与俗的界线，受到了社会各层次读者的欢迎，刘再复予以高度评价：“他真正继承并光大了文学剧变时代的本土文学传统；在一个僵硬的意识形态教条无孔不入的时代保持了文学的自由精神；在民族语文被欧化倾向严重侵蚀的情形下创造了不失时代韵味又深具中国风格和气派的白话文；从而将源远流长的武侠小说传统带进了一个全新的境界。”[①] 严家炎有《金庸小说论稿》问世。有人推崇金庸为20世纪中国文学的大师。对于金庸小说，也有不同评价。批评者认为，金庸小说包括通俗小说不能入文学史。当然，金庸小说也有不足之处。这些不足既是金庸小说自身的，也是武侠小说文类的。一是原创性不足。小说中表现的大都是已被人们广泛接受的文化认识和社会价值观，未能形成基于独特的思考而产生的新思想、新发现，缺乏深刻的文化批判精神。二是金庸小说塑造了一批富有艺术魅力的侠士形象，做到了人物个性化，但未能避免他们彼此之间的雷同。三是金庸小说多以主人公坎坷的人生经历为叙述主线结构故事，过多地依靠奇遇、巧合来推动故事情节，有时缺乏遵循人物性格发展的必然情节。

---

① 刘再复：《金庸小说在二十世纪中国文学史上的地位》，《当代作家评论》1998年第5期。

第五章
本时期台港文学(二)

第一节　新诗　余光中　郑愁予等

台湾诗坛诗人众多,流派纷呈,诗社林立,诗刊广布。有乡土派,也有现代派;有拥抱民族的,也有反抗传统的;有大众化的,也有前卫的。余光中、洛夫、痖弦、郑愁予、叶维廉、杨牧等是成就突出、深具代表性的诗人。痖弦(1932—　)20岁时以一首《我是一勺静美的小花》登上诗坛。尽管他的诗歌作品数量不多,但产生了较大的影响。主要诗集有《痖弦诗抄》、《深渊》等。他是一个前卫诗人,同时又反对全盘西化,主张对中国文学传统予以继承和创新。1959年发表的《深渊》是一首98行的抒情长诗,作品具象地抒写了人生道路上的种种障碍,以一种整体性的象征表达了对社会、人生的基本认识。叶维廉(1937—　)先后出版了《赋格》、《醒之边缘》、《花开的声音》、《忧郁的铁路》等诗集。早期诗作有意识地剔除叙述成分,排斥分析性、演绎性的语言,利用文学的音乐性和意象的扩展性,追求诗质的"纯粹"。在后期的诗作中,诗的意象变得较为单纯明朗,诗中的抒情素质得到加强,艺术视野和表现手法不断扩展,作品表现出诗人丰富的心灵世界,充满着强烈的主体意识,在艺术上更切近于中国的古典审美经验。杨牧(1940—　)出版的诗集有《水之湄》、《灯船》、《传说》、《非渡集》、《杨牧诗集》、《吴凤》、《海岸七叠》等。与其他现代派诗人相比,杨牧十分重视叙事诗和史诗的创作。从早期创作开始,杨牧就在抒情的框架中表现出叙事的倾向。1972年他放弃用了十多年的笔名叶珊,改名杨牧,全面转向传统,尝试在历史和传统题材的再创作中,赋予传统以新鲜的生命,使作品具有典型的中国情调。在后来的作品中,杨牧努力开掘传统人文精神,将历史人物故事按现代情绪重新处理。从《延陵季子挂剑》、《秋祭杜甫》到《林冲夜奔》、《吴凤》,可以清晰地看出他

融通传统与现代精神的轨迹。

余光中(1928—),福建永春人,生于南京。早年在金陵大学、厦门大学读书,1952年毕业于台湾大学外文系。1958年赴美留学。他著述丰富,自称“右手写诗,左手写散文”。1952年出版处女诗集《舟子的悲歌》。其后陆续出版了《蓝色的羽毛》、《钟乳石》、《万圣节》、《天狼星》、《莲的联想》、《五陵少年》、《白玉苦瓜》、《与永恒拔河》、《余光中诗选》等近20本诗集。

在台湾现代诗发展中,余光中有着重要的地位。他不仅创作,还以理论批评和组织活动,有力地推动了台湾现代诗的发展和分化。

余光中的诗歌创作经历了曲折的发展过程。他最初的创作深受中国古诗、五四新诗及英美古典诗歌传统的影响。《舟子的悲歌》、《蓝色的羽毛》、《天国的夜市》等诗集标志着诗人与历史和传统的密切联系。《扬子江船夫曲》中磅礴的激情、昂扬的气势与郭沫若《女神》有着紧密的联系,《算命瞎子》则明显带有臧克家《烙印》的痕迹。从《钟乳石》开始,余光中诗风丕变,转向现代,积极地实验现代诗创作。他的诗中出现了一些奇特的意象、欧化的句子,从灵视感觉到艺术表达,都趋近现代。1959年写出了具有现代与传统相调和倾向的长诗《天狼星》,而1960年洛夫发表了《〈天狼星〉论》,对余光中向传统回归的倾向提出了批评,从而引发了一次诗歌观念上的论战。余光中发表《再见,虚无!》一文予以反批评,认为诗歌应该摆脱现代思潮所带来的虚无主义倾向,并宣称自己“生完了现代诗的麻疹,总之我已经免疫了。我再也不怕达达和超现实主义的细菌了”,明确表示要和现代诗的“恶性西化”告别。余光中从此结束了“西化实验”期,进入了新古典主义时期。《莲的联想》、《五陵少年》鲜明地体现了向传统回归的趋向。但这是并不抛却现代的回归,他寻找的是一种有深厚传统背景的现代。《莲的联想》是一部爱情诗集。作为一种体现着东方美学理想的象征形象,“莲”在整部诗集中具有丰富的意蕴。它融美、爱和哲思于一体,使中国古典诗歌意象在现代理性的观照下焕发出新的艺术光彩。《五陵少年》则标志着诗人向中国传统文化进一步回归,他将古典的精神与现代的情绪相交融,建构出一个崭新的诗美空间。以1974年出版的《白玉苦瓜》为标志,余光中诗歌的思想内涵更加丰富,上了一个新的台阶。步入人生中途的诗人对传统与现代、东方与西方有着深刻的历史感悟。在《白玉苦瓜》一诗中,诗人从一个特定的角度切入民族的历史文化,通过对珍藏在故宫博物院的一件白玉雕成的苦瓜的咏叹,在历史和现实的交汇点上具象地呈示出民族文化的精髓。诗人的中国情结和传统底蕴融入了更深层次的历史感悟之中。

余光中深有感触地说："现代诗的三度空间，或许便是纵的历史感，横的地域感，加上纵横交错而成十字路口的现实感吧。"① 80 年代以后，诗人写了大量的咏史题材的作品，借历史寄托人生，将人生融入历史。《隔水观音》、《紫荆赋》等诗集集中了这类作品。有一个时期，他还努力追求民歌的语言、节奏、韵味，写出了一些清新自然、情思悠长的作品，如《乡愁四韵》等。

余光中一向被视为艺术上的"多妻主义"者。他的诗歌题材丰沛，形式灵活，风格多样。从现代、古典到民歌，从政治抒情诗、新古典诗、咏史诗到乡愁诗，余光中不断开拓创新，在现代和传统、中国和西方之间走出一条富有独创性的艺术道路。余光中说过："无论我的诗是写于海岛或半岛或大陆，其中必有一主题是根托在那片厚土上，必有一基调是与滚滚长江同一节奏。从我笔尖潺潺流出的蓝墨水，远以汨罗江为其上游。在民族诗歌的接力棒中，我手里这一棒是远从李白和苏轼的那头传过来的。不过另一面，无论在主题、诗体或是句法上，我的诗艺中又贯串着一股外来的支流。"②他广泛吸收艺术营养，熔古今于一炉，将中国传统诗歌精神与西方现代诗歌艺术相融合，一方面继承了中国古代诗歌传统中的联想、象征、隐喻等表现手法，另一方面又自觉接受象征主义、超现实主义等西方现代主义文学的影响；他的诗构思精巧，意象鲜明，韵律和谐，形成了既古朴典雅又恬淡清新、既沉郁顿挫又明快热烈的诗歌风格。

余光中也是颇具特色的散文家，著有《逍遥游》、《望乡的牧神》、《焚鹤人》、《听听那冷雨》、《青青边愁》、《记忆像铁轨一样长》、《凭一张地图》等散文集。他的散文视野开阔，想象丰富，文字变幻莫测，风格豪放雄健，是台湾散文园地里的一枝奇葩。他喜欢将狂风、大漠、巨石、高山、古战场、一望无垠的原野、万顷碧波的海洋、奔驰的汽车等充满阳刚之气的事物纳入艺术视野，进行浓墨重彩的描绘，酣畅淋漓，一气呵成，呈现出气吞山河、包罗四海、睥睨万物的胸襟。代表作有《逍遥游》、《咦呵西部》等。另有一些作品温雅清丽，感情细腻，表现纯中国的意象和意境，洋溢着中国文化的恬淡和芬芳，如《听听那冷雨》、《莲恋莲》等。还有一些作品诙谐幽默，明快活泼，将感性与理趣完美融合，创造了一种高远阔大的幽默境界，如《我的四个假想敌》、《沙田山居》等。

洛夫（1928— ），本名莫洛夫，湖南衡阳人。1948 年考入湖南大学外语

---

① 余光中：《白玉苦瓜·自序》，台北大地出版社 1974 年版。

② 丁宗皓：《在传统与现代之间——余光中先生访谈录》，《当代作家评论》1997 年第 6 期。

系。次年渡海赴台,“行囊中仅军毯一条,冯至及艾青诗集各一册,个人作品剪贴一本”(《年谱》自叙)。淡江文理学院英文系毕业。1954 年与张默发起成立创世纪诗社,提倡“新民族诗型”,在诗坛崭露头角。洛夫的早期诗作受冯至和艾青等诗人的影响,风格浪漫而抒情,表现了对理想和爱情的追求以及受挫后引发的无奈和孤绝。从 1958 年的《投影》、《我的兽》等作品开始,洛夫的诗风发生转变,他抛弃“新传统诗型”,转而提倡超现实主义,强调诗的世界性、超现实性、独创性和纯粹性。1959 年开始创作《石室之死亡》,经过不断修改、补充,1965 年终于完成。这首六百余行的长诗标志着洛夫诗歌现代风格的形成。《石室之死亡》之后,洛夫不断寻求突破。在 1967 年出版的《外外集》里洛夫自称“在精神上仍是《石室之死亡》的余绪,但在风格上已较前开朗和洒脱”。在随后的《无岸之河》和《魔歌》里,洛夫将现代主义超时空的艺术把握方式,与中国传统的“天地与我为一”、“我与天地同生”的观念融合起来,使超现实主义成为一种广义的东方化的审美方式。到 70 年代,洛夫将现代技巧化入古典的意境,或对古代的题材进行现代诠释。前者如《金龙禅寺》,后者如《长恨歌》等。尤其在《长恨歌》中,诗人以现代观念和方式重新处理唐明皇和杨贵妃的爱情悲剧,令读者耳目一新。对传统的回归显示出现代诗发展的普遍倾向。80 年代以后,洛夫诗歌主要表现一个漂泊者的文化情怀和历史情怀的回归。1988 年他终于回到阔别 40 载的故土,他的诗歌更多地表现出现实的回归。洛夫苦心经营数十年,出版的诗集主要有《灵河》、《石室之死亡》、《外外集》、《无岸之河》、《魔歌》、《众荷喧哗》、《时间之伤》、《酿酒的石头》、《因为风的缘故》等。

作为自觉的现代诗人,洛夫醉心于探索现代诗歌艺术,寻求现代与传统的沟通。从里尔克到李杜,从超现实主义到禅诗,可以看出洛夫诗歌发展的轨迹。《石室之死亡》是洛夫的代表作。它是诗人走向现代所达到的一个极致。全诗共有 64 节,每节 10 行,各节独立可成一首短诗,而合在一起则是一首抒情长诗。作品内容庞杂,意象繁复,气势恢弘,主题严肃,表现了对生命的深刻体认。诗人形而上地探讨了人的存在、生死同构的主题,以白昼、太阳、火、子宫、荷花、向日葵、孔雀等意象来象征生命,以黑、夜、暗影、坟、棺材、蝙蝠等意象象征死亡。由于大量运用象征、暗示手法,给作品蒙上了一层晦涩难懂的迷雾。这首长诗作为台湾现代诗运动的重要现象有着丰富的意义。

郑愁予(1933—),原名郑文韬,祖籍河北,生于山东。1949 年自费印刷了第一本诗集《草鞋与筏子》。1954 年考入中兴大学法商学院,并在《现

代诗》季刊发表大量诗作，成为现代派的中坚。1968 年赴美留学。出版的诗集主要有《梦土上》、《衣钵》、《窗外的女奴》、《郑愁予诗集》、《雪的可能》、《刺绣的歌谣》等。

郑愁予在台湾诗坛被称为“中国的中国诗人”。杨牧评论道：“自从现代了以后，中国也很有些外国诗人，用生疏恶劣的中国文字写他们的‘现代感觉’，但郑愁予是中国的中国诗人，用良好的中国文字写作，形象准确，声籁华美，而且是绝对地现代的。”[①] 郑愁予诗歌风格的准确概括。郑愁予诗歌的表现技巧和手法是十足的现代的，而在作品的感情深处，则是深厚的中国传统人文精神。其婉约的抒情气质与温庭筠相近，而其苍凉悲慨的一面，又隐现着辛弃疾的影子。郑愁予把中国的传统人文精神与西方现代派的表现技巧相结合，把西方的技巧化入中国传统的意识之中，使内容和形式结合得浑然一体。作为现代派的一员，郑愁予以其对中国传统精神和艺术品味的继承，迥然有别于西化的“现代”。

《梦土上》是郑愁予影响最大的一部诗集。诗人将在大陆漂泊的记忆，在台湾无法回归的哀痛，和在海上流浪生活的体验融合在一起，在诗中传达出一种恍如置身于“梦土上”的落寞情绪。《错误》、《水手》、《如雾起时》等诗则为人们广为传诵。“我打江南走过/那等在季节里的容颜如莲花的开落/东风不来，三月的柳絮不飞/你底心如小小的寂寞的城/恰若青石的街道向晚/跫音不响，三月的春帷不揭/你底心是小小的窗扉紧掩/我达达的马蹄是美丽的错误/我不是归人，是个过客……”这首《错误》以一连串深具传统意味和江南风情的意象，将豪放旷达的气质和欲语还休的情韵融为一体，在一唱三叹的旋律中营造出和谐完整、朦胧深邃的艺术境界。虽然诗中写的是思妇、浪子，但与传统的闺怨诗相比，《错误》表现出较强的历史感，有着浓重的时代投影。

第二节　戏剧　姚一苇等

国民党政权迁台后，由仇共恐共的情结所驱使，在实施“戒严”、“整肃”的同时，建立以军中演剧队为主体的官方演剧体制和以张道藩为主任的中华文艺奖金委员会，以强权压迫和重金引诱两手推行“反共抗俄戏剧”。那些作品适应“反攻复国”的政治需要，生编硬造，千篇一律，“无真情也无真

① 杨牧：《郑愁予传奇》，《传统的与现代的》，台北洪范书店 1979 年版。

相，即便作为宣传品来看，也是极其拙劣可笑”。[1] 60年代初，台湾戏剧出现转机：一是，1960年戏剧家李曼瑰（1907—1975）女士赴欧亚考察戏剧回台湾后，借鉴欧美小剧场的经验，组建三一戏剧艺术研究会、小剧场运动推行委员会，次年发起台北话剧欣赏委员会，在台湾举行年度话剧公演和颁发各种演出奖，大力倡导小剧场运动，以一种“在小型剧场里演出有严肃艺术企图的剧本的演出方式”来应对当时低迷的戏剧环境，振兴易卜生以降的写实主义戏剧传统。在为推展台湾前期小剧场运动而借助官方或带有官方色彩的外壳内，李曼瑰苦心经营勉力推动台湾剧运的悄然反拨，越来越从官方走向民间，从单一走向多元，戏剧演出越来越离开台湾官方话语，终于酿成80年代反叛性的小剧场运动。二是，创刊于1960年的《现代文学》和1965年的《欧洲杂志》与《剧场》，对西方现代戏剧的广泛介绍构成了台湾当代戏剧、也是中国现代戏剧“第二度西潮”的初始浪头。三是，姚一苇自1962年在《现代文学》上发表《来自凤凰镇的人》起，步入台湾剧场，标志着台湾“继以反共为主题及拟写实为形式的戏剧”之后一种新戏剧的诞生。[2]

1987年中国戏剧出版社出版大陆戏剧学者林克欢编的《台湾剧作选》，收录从台湾近30年来大量的剧作中筛选出来的李曼瑰《楚汉风云》、姚一苇《一口箱子》、张晓风《武陵人》、王桢和《春姨》、白先勇《游园惊梦》、金士杰《荷珠新配》、黄美序《木板床与席梦思》、马森《花与剑》、陈玲玲《爱情红绿灯》、纪蔚然《死角》等7个多幕剧和3个短剧，加之90年代江苏文艺出版社选编《中国当代十大喜剧》时收入的姚一苇《红鼻子》，大致反映出大陆学者视野中的这一时期台湾代表剧作家和代表剧作。

被称为“暗夜中的掌灯者”[3] 的姚一苇（1922—1997，江西南昌人），毕业于厦门大学，任职于台湾银行，在大学主讲戏剧理论，是一位学者型剧作家。政治环境的压抑和存在主义的牵引，使他戏剧创造——无论是古事新编还是取材现代——的目光聚焦于“人”，以对人的困境的思考和艺术表现表达对政治环境的“不让”。沿着处境——压力——命运的线索，姚一苇的戏剧反复渲染着那种危机四伏、阴谋环伺、朝不保夕的危机感和“没有明天”、“回不了家”的痛苦。《红鼻子》中神赐的出走和寻找失落的自我，以及最后的祭献，将姚一苇戏剧深层结构中与“人的困境”对人的压抑和异化相对峙的另

① 林克欢：《〈台湾剧作选〉编后记》，《台湾剧作选》第429页，中国戏剧出版社1996年版。

② 马森：《姚一苇的戏剧》，台北《联合文学》1997年6期。

③ 陈映真：《暗夜中的掌灯者》，台北《联合文学》1997年6期。

一条线索明朗化。这条对抗线索以“寻找”作为贯穿动作，以人对环境的抗争、对命运的挑战和对失落自我的拯救表达对人的关注和关怀，张扬人的高贵。用剧作者的话说，即表现人在困境中的“自处”：“人，假如不幸生活在这个世界里，他（或她）将何以自处：有哪几种可能生存的方式？”无论哪一种方式，剧作家的立场都是“真正回到‘人’的本位上来！”是捍卫“人性完整之自由”，都是抵拒“他者”对“人”的驱使，无论“他者”是以强权的、温情的、或是以时尚的后现代形式出现。

姚一苇从20世纪40年代走来，接受了五四新文化的影响，又自称是“一个真正从现代走向后现代的人”[①]，但同时他又“谦卑地向我国传统戏剧学习”，多方面地继承了民族戏曲、曲艺的舞台艺术。他的前期戏剧注重吸取和表现传统戏曲的叙述性、表演性和写意性，并采用说、诵、唱并置、多有重复的极为通俗的韵文体，以诗化的风格创造“我国的真正国剧”[②]。他的后期戏剧从繁华走向简练。他中期的戏剧《一口箱子》和后期戏剧《访客》更多地吸收西方现代主义戏剧的艺术，但荒诞剧的形式感并没有消解其民族性的内核。姚一苇一生共发表戏剧14部。代表剧目《来自凤凰镇的人》、《碾玉观音》、《红鼻子》、《重新开始》，可以毫不逊色地进入中国当代优秀戏剧之列。他也因为这一系列具有深刻思想内容和高度艺术性的戏剧作品，以及倡导求新求变的小剧场运动而成为当代台湾最有影响的戏剧家。

70年代进入台湾剧场的张晓风、黄美序、马森等已不能满足早期“拟写实主义”的风格，有意地借鉴当代西方剧场的新潮流，企图在剧作上有所突破和转变，表现出更为明显的“走出了三四十年代传统话剧的模式”[③] 的现代意味。1976年张晓风出版《晓风戏剧集》，收录《第五墙》、《武陵人》、《自烹》、《和氏璧》、《第三害》等，在此前后还有剧作《画爱》、《严子与妻》、《位子》。张晓风的戏剧创作，除了她自认的“一个是中国”，“一个是基督教”，还有第三种因素，即西方现代主义思潮的影响。1971年12月由台湾基督教艺术团体公演的《第五墙》不仅“透露着对生存现象的反抗，就像存在主义和荒谬剧的剧本一样”[④]，而且“在舞台审美形式上带有较大的实验性突破，表现

---

① 姚一苇：《文学向何处去》，台北《联合文学》1997年4期。

② 转引自林克欢：《姚一苇先生和他的〈红鼻子〉》，《剧本》1982年2期。

③ 马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，第262页，台北文化生活新知出版社1991年版。

④ 胡耀恒：《论晓风的〈第五墙〉》，《中华现代文学大系·评论卷》，第1275页，台北九歌出版社1989年版。

出当时话剧工作者对传统戏剧美学观念与操作方式加以超越的意愿"[①]。1977年发表的具有现代感的《位子》"采用史诗剧场的叙事方式,毋宁在中国的话剧传承上是新颖的,所带给台湾剧场的是对传统话剧'拟写实主义'的一种突破"[②]。

马森(1932—),山东齐河人,长期任教于欧美各国与台湾,是在写实主义、象征主义、表现主义和荒谬剧的多种影响下进行戏剧创作的。1967年写作戏剧《苍蝇与蚊子》和《一碗凉粥》,70年代在台湾报刊上陆续发表剧作《狮子》、《弱者》、《蛙戏》、《野鹁鸽》、《朝圣者》和《在大蟒的肚子里》,1978年与《花与剑》一并结集为《马森独幕剧集》。1996年又加上《脚色》、《进城》,结集为《脚色》。其"戏剧表现方式并不相同,但都与五四以来的中国话剧传统大异其趣"[③]。这主要体现在对现实主义和他所谓的"拟写实主义"的超越,体现在以现代主义的戏剧美学取代现实主义的戏剧美学,将现实的社会生活抽象、变形、荒诞化,在更高更普遍的层次上和更本质更抽象的意义上演绎人生,思考和揭示人的生存方式、生命价值和人的现代孤绝感,并构建出独具一格的"脚色"范式。

《花与剑》是马森戏剧中富哲理意味的剧作,花象征着爱,剑象征着恨。父亲一手拿花,一手执剑,象征爱与恨与生命同在,同为一体的两面。父亲与母亲既彼此相爱又充满仇恨,一直生活在无休止的相互依恋又相互折磨的状态中,当父亲将爱的鲜花献给母亲时,他也注定要将仇恨的剑刺向所爱人的胸膛,而自己也与之同归于尽。剧作家在解读《花与剑》时说:"我有一个构想,对于善与恶,是与非,爱与恨,可能认为它们是一事两面,而不认为它们是绝对对立的。"[④] 更重要的,是《花与剑》以寻父表现了他的戏剧的现代孤绝的母题:只身漂泊漫游的儿子在一种无以名状的冲动驱使下回到故乡,来到父亲的墓前追溯他生命的渊源,他对母亲说:"我必须弄清楚谁是我的父亲?我的父亲做过什么?然后我才能知道我是谁,我能做些什么。"寻找父亲,意味着寻根、寻背景、寻偶像、寻上帝。寻理性,这是漂泊游子寻找出生地的乡愁,是醒来不知走向何方的人的迷茫。同时,也是人在迷茫中自我定位和自我确认的努力,人在孤绝中期盼沟通、期盼依托的张望,人在迷

---

① 田本相:《台湾现代戏剧概况》,第29页,文化艺术出版社1996年版。

② 马森:《中国现代戏剧的两度西潮》,第266页,台北文化生活新知出版社1991年版。

③ 马森:《文学与戏剧》,《脚色》,第20页,台北书林出版社1996年版。

④ 马森:《三个不能满足的寓言》,《东方戏剧西方戏剧》,第278页,台北文化生活新知出版社1992年版。

途中振作前行、寻找出路的探索。《花与剑》也是马森开始自觉运用"脚色"范式的剧目，扮演"儿"的角色可以是儿子，也可以是女儿。"儿"爱上了丘丽叶，把父亲的"那朵早已枯萎，可是仍然有一股奇异的香气"的花送给她；"儿"也爱上了丘立安，把父亲的"已经生了锈，但仍然相当锋利"的剑送给他。另一个角色则戴着四层面具，先后扮演母、父、母或父的朋友，以及鬼，以求在获得舞台趣味效果的同时，"反映出一个人同时身兼着多种脚色的人生真实"。从这里，我们可以大致归纳出马森戏剧所提倡的所谓"脚色"范式，即脚色集中、脚色浓缩、脚色反射、脚色错乱、脚色简约等手法的最基本特征：把人间的关系简化集中到几个最基本的脚色身上，如父母、夫妻、父子，形成戏剧中"父(母)——夫妻——(女)儿"的基本人物关系。同时，不同于荒谬剧的剧作家企图通过"符号"式的人物把人"抽象化"'，马森意在"把抽象的人再赋予具体的脚色的特征"。

马森在出版戏剧集《脚色》以后，因为自觉"无法突破自己，所以暂时不想写"，转而致力于戏剧理论和戏剧史的研究，出版论著《中国现代戏剧的二度西潮》。90年代中期，马森发表歌剧《美丽华酒女救风尘》和话剧《我们都是金光党》，显示了对现实主义的某种回归。进入21世纪，马森又发表了《阳台》、《窗外风景》两部新作，仍然是"脚色"范式，是"脚色"式人物和"脚色"人物的基本关系式。

第三节　散文　梁实秋等

50年代台湾散文界活跃着的大多是在大陆业已成名或开始创作的作家，如台静农、梁实秋、谢冰莹、胡适、张秀亚、吴鲁芹、琦君、林海音等，他们大大提升了台湾散文的艺术水准。60年代台湾散文走向繁荣。王鼎钧、余光中、子敏、庄因、言曦、罗兰、萧白、郭枫、许达然、张晓风、杨牧等一大批散文家崛起于文坛。他们既承继了古代散文的传统，又深受现代文学的熏陶，或耽于感性，注重情的开掘，或长于知性，理趣充沛，或感性、知性并重，为散文拓展了广阔的发展空间。

梁实秋早年就读于清华学校，1923年赴美留学，回国后参加新月社活动，主编《新月》月刊。1949年赴台，长期在台湾师范大学任教。梁实秋在文学上有多方面的造诣，除了散文和新诗创作外，还兼擅评论。他的文学观集中地体现在文艺论集《文学的纪律》中。梁实秋又是杰出的翻译家，他以一人之力完成了莎士比亚全部戏剧37种的翻译工程，加上他翻译的莎氏三

种诗集，汇成《莎士比亚全集》40卷出版，这在中国现代翻译史上是罕见的。

最能显示梁实秋文学成就的还要算他的散文创作。自1927年出版第一本散文集《骂人的艺术》直至1987年病逝绝笔，梁实秋结集出版了《谈徐志摩》、《清华八年》、《秋室杂忆》、《西雅图杂记》、《雅舍小品续集》、《看云集》、《槐园梦忆》、《梁实秋杂记》、《白猫王子及其他》、《雅舍小品》(4集)等20余种，涉及小品、杂感、游记、回忆录、读书札记诸文体。

梁实秋在清华学校读书时就开始了散文创作。奠定他散文名家地位的是1940年入蜀后写作的《雅舍小品》。发表《雅舍小品》时，梁实秋已时届中年。在经历了人生的风风雨雨后，他的心态从浮厉、躁动趋于宁静平和。他说古道今，谈人论物，取材于平凡的日常人生，不为时尚所左右，节制情感，发掘理趣，体现出一种清雅通脱的艺术品格。《雅舍小品》的这一特征贯穿于他后来一系列的作品之中。去台湾后，梁实秋在散文艺术上精益求精，不断地创造，至70年代出现散文创作的新高潮。在最后十几年的文学生涯里，每年出版一本高水准的散文集，进入了明心见性、安然自在的人生境地，成为对当代台湾文学发展产生重大影响的一代宗师。

梁实秋的散文基本上属于学者型的散文，表现了积极向上、丰富真切的思想内涵，体现了对人生的关注和热爱。它所涉及的内容十分丰厚，大致可分为以下三个方面。

首先，它描摹了形形色色的人生世态，表现了清雅恬淡的人生情趣。梁实秋对世态百相的观照玩味，达到了无处不往、无所不在的境界。衣食住行，生老病死，无所不谈，内容博杂而有情趣。《女人》从女人喜欢拐弯抹角写起，写到女人的善变，女人的爱哭爱笑，女人的絮聒唠叨，女人的胆小，女人的聪明，令人忍俊不禁，拍手称奇，虽不无调侃，却自然轻松。《男人》写男人的脏，男人的懒，男人的馋，男人的自私，男人的闲扯，绘出了男人种种丑陋的神色，虽时有夸张，倒颇具警世之意。其他如《台北家居》、《中年》、《老年》、《孩子》、《客》诸文，通篇都以一种闲逸幽默的心态审察和玩味世间百态。而在《脏》、《结婚典礼》、《送行》、《排队》、《握手》、《请客》、《脸谱》等篇中，则对五花八门的国民习性进行揶揄和讽刺。浊气熏天的公厕，滑腻腻、闹哄哄的菜市场，挤成一团、不守秩序的公共场所，以及日常虚浮的应酬礼节等，都被作家有声有色地进行了艺术再现，妙语连珠，幽默风趣。

其次，是追忆昔日人事，状写故乡风物。老大离乡、流落台岛的梁实秋产生了强烈的乡愁。在去台后的散文创作中，忆旧怀乡占了很大的比重。与描摹人生世态的作品相比，这类文字感情深挚，文笔质朴。他写闻一多、

胡适、周作人、冰心、徐志摩、沈从文、老舍、梁启超等昔日的师友知己，再现他们的音容笑貌。梁实秋忠实于自己的感觉，极力写出真情实感。在他的笔下，老舍只是“一个规规矩矩的和和气气的而又窝窝囊囊的北平旗人”（《忆老舍》），沈从文“不健谈，见了人总是低着头羞羞答答的，说话也细声细气”（《忆沈从文》）。他的忆旧散文中最为著名的当推《槐园梦忆》。在追忆往事中，作者抒发了对亡妻的一往情深。在梁实秋的笔下，故居的庭院，儿时的琐事，北京的风情，年节的气氛，家乡的特产，无不鲜活如故，意趣盎然，令人徘徊不已。

再次，是追求一种充分享受人生的艺术。从总体上看，梁实秋蹈袭了中国传统士大夫的思想轨迹。他坚持文学必须表现人生，描写人性，但并不重在揭示它的阴暗丑陋，而是融入仁爱、孝悌、诚信、谦恭、忍让等传统思想，贯穿着一种理性、中庸节制的人生哲学。在重庆北碚，梁实秋曾住过一种青砖砌柱、黑瓦盖顶、四壁是竹篦泥墙的陋室，他却不以为苦，反而恬然称之为“雅舍”。他以人生本来如寄的态度对待客居生活，视陋室为一自足独立的小天地：“我住‘雅舍’一日，‘雅舍’即一日为我所有。即使此一日亦不能算是我有，至少此一日‘雅舍’所能给予之苦辣酸甜，我实躬受亲尝。”（《雅舍》）这是一种通达超脱、知足自持的处世态度和人生追求，从中可以领略到作者从容赏玩、随缘而处、优游自在的雅人品性和名士风度。这大概就是梁实秋孜孜以求的艺术生活吧。

梁实秋的散文具有清雅通脱、温柔敦厚的美文风格。就文风而言，他的散文行文雅洁，潇洒幽默，亲切自然。他善于节制，一贯追求简练雅洁，用词文白相济，行文能放能收，谋篇则散中见整，在散文艺术上精心推敲，刻意求工，而又不失亲切自然。就情趣来说，梁实秋的散文虽以闲适为格调，却并非不食人间烟火，而是以陶冶性情、弘扬人性为宗旨，表现的是自由洒脱的人生襟怀、恬淡心境和生命意识。他熔性情、学识、修养于一炉，成为中国现代文学史上堪与周作人媲美的闲适散文大家。

琦君（1918—　），浙江永嘉人，原名潘希真，早年就读于之江大学中文系，1949 年赴台，1953 年出版第一本小说散文合集《琴心》，此后陆续出版小说、散文、诗歌、儿童文学、评论等著作数十种。其中散文创作成就最高。主要散文集有《烟愁》、《琦君小品》、《红纱灯》、《三更有梦书当枕》、《桂花雨》、《细雨灯花落》、《灯景旧情怀》等。

琦君散文涉及的领域较为广泛。她写在台湾的生活、海外的见闻，也写记忆中的故土风情。她在对生活的细心感受中体味和领悟生活的真谛，营

造出一个色彩柔和、气氛温馨的艺术世界。

在琦君的散文中，最能激起人共鸣的当推忆旧怀人之作。琦君是一个深受民族文化熏陶的传统型作家，远离故土家园的生活境遇，使她对故乡故土产生深深的眷恋和怀念。在回顾自己的创作道路时，她说："我是因为心里有一份情绪在激荡，不得不写时才写，每回写到我的父母家人和师友，我都禁不住热泪盈眶。我忘不了他们对我的关爱，我也珍惜自己对他们的这一份情。"(《写作回顾》)正是从这个"根"出发，琦君倾注满腔热情去写故乡风情，抒写了许多怀念父母亲人和师友的抒情篇章，描绘出一幅幅色彩斑斓的江南水乡山水图和风俗画。在《西湖忆旧》里，作者满怀深情地写出了"西湖十里好烟波"，画出了"居近湖滨归钓迟"、"桂花香里啜莲羹"的动人美景。《红纱灯》则描绘了浙东过年时生动有趣的热闹景象。琦君还将浓得化解不开的思念倾注到对亲人师友的具体描写里，其中笔墨用得最多、写得最生动的是她的母亲。在昔日生活中，母亲是一个勤劳、善良、慈爱、能干，具有三从四德传统观念的旧式妇女。《衣不如故》状写母亲不重打扮、节俭持家的品质，《倒账》写母亲达观的人生态度，《母亲那个时代》写她勤劳能干，《毛衣》突出地描写了她对"我"的慈爱、关怀，那股洋溢着浓郁亲情的母爱从毛衣的故事里渗透出来。《髻》则表现了母亲的内心痛楚和满腹的幽怨哀愁，她的忍让顺从、与世无争的性格通过一个小小的发髻透露了出来。这些分散在不同作品中的母亲性格的各个侧面融合起来，便构成了完整的母亲形象。作者把自己对母亲的爱和强烈的思念凝注笔端，通过对日常生活的具体描写，塑造出一个栩栩如生的母亲形象。

琦君是散文家，同时又是小说家，曾出版过《菁姐》、《卖牛记》、《七月的哀伤》等小说集。她常采用小说的笔法来写人物。她的散文既能抓住人物外貌特征进行肖像描写，也能深入人物心灵进行心理描写。她注重以形写神而又细腻地把握人物的情感律动，笔下的人物摇曳多姿、生动传神。如她抓住外公的三绺雪白的长胡须这一特征写他的温和、慈爱，并引出外公借白胡须巧扮财神爷劝谕小偷的轶事。又如她把握母亲的一头秀发写母亲的美丽："母亲乌油油的柔发却像一匹缎子似的垂在肩头，微风吹来，一绺绺的短发不时拂着她白嫩的面颊。她眯起眼睛，用手背拢一下，一会儿又飘过来了。她是近视眼，眯缝眼儿的时候格外的俏丽。"(《髻》)

在忆旧怀人散文中，琦君还描述了自己童年时的种种趣事。《压岁钱》、《下雨天，真好》、《算盘》、《衣不如故》、《三更有梦书当枕》等作品写出了童年生活的种种情状，父母亲人的疼爱关怀，少年不识愁滋味的天真欢欣。从这

些仿佛是自画像的作品里，我们看到了一个聪明活泼、勤奋好学、天真单纯而有些调皮贪玩的女孩子的形象。这个形象与林海音在《城南旧事》中描写的英子有着异曲同工之妙。

琦君深受中国温柔敦厚的文学传统的影响，她的散文温婉柔美，谐而不谑，哀而不伤。无论忆旧怀人还是感悟人生，她都能将浓烈的感情平淡出之，虽略带哀怨，却常能超脱释怀。《倒账》写自己一家赖以为生的积蓄被一个所谓的朋友赖掉了，始则整日愁眉苦脸，怨恨满腹，但很快思想发生转变，认识到："得失只可视作生活点缀，实不应为此郁郁于怀的。"最后提出："我们不妨以幽默闲适的心情，度着平静而现实的生活，不为将来做太多的打算，也不为过去而留恋懊丧。"作者在这里表达了安贫守拙、知足常乐的人生态度。琦君的散文没有大起大落、激烈复杂的矛盾冲突，也没有大悲大喜的感情纠葛，她以一颗温存的心细细地体味"生涯中的一花一木，一喜一悲"，从中闪烁着哲理的火花。琦君的散文素以淡雅隽永著称。她的散文语言犹如行云流水，朴素自然，没有雕琢的痕迹。她又常在不经意中适当化用古诗词，或营造意境，或渲染气氛，或点化哲理，使作品在古朴中富有诗意，韵味隽永。

王鼎钧（1927—　），山东临沂人，出版20余种散文著作，主要有《碎琉璃》、《情人眼》、《开放的人生》、《人生试金石》、《左心房漩涡》等。

王鼎钧的散文饱含着对人生、社会、历史的深刻认识。丰富的生活阅历使他积累了独特的人生经验。他的作品大多是对人生澄澈的观照，无论记事、说理、抒情，都显示出对人生的独特领悟。其《开放的人生》、《人生试验石》、《我们现代人》号称"人生三书"，在读者中有广泛影响。在这些作品中，他以自己的人生经验为蓝本，表现了人生各个层面，意蕴深远。《那树》是这方面的代表作。作品以路边老树的兴衰荣枯，象征着一种执著而悲壮的人生，具有深邃饱满的人生意蕴。作品通篇没有标明老树所处的具体时空，它透过多年来默默造福于人类的老树被砍伐、被肢解的悲剧命运，从一个特定的角度意义深广地揭示了台湾现代工业文明对传统文化的侵蚀。作者以沉重而不失豁达的笔墨，将自然、社会、人生紧紧联系在一起，写出了历史发展的必然趋势和人的情感之间的矛盾，传达出苍凉、苦涩的心境。在这里，老树的命运被寓言化了，这使作品在况味人生、感受人生方面获得了深邃的意义。王鼎钧的散文又是乡土爱国情怀的自然流露。他经历了动荡的年代，足迹遍及大半个中国，这使他对民族的历史和文化有深刻的洞察力。《山里山外》、《海水天涯中国人》等散文集突出地表现了作者深藏于心的真挚热烈

的怀乡爱国情愫,在严谨的写实和浪漫的激情之中真切地展示了民族的过去和现在,其感情之细腻、思想之深邃、笔法之多样,在台湾散文家中是出类拔萃的。

王鼎钧的散文中,忆旧怀乡是一个重要题材。由于长年离乡漂泊,遍尝流浪之苦,王鼎钧深深怀念着故乡,他用"异乡的眼,故乡的心"写下了许多忆念大陆故土,洋溢着浓郁乡土气息的散文。1988 年他出版了《左心房漩涡》,把乡土情怀发挥到了极致。他将自己对大陆故乡故人的怀念喻为"左心房漩涡",充分表现了怀乡情感的真挚、强烈。《脚印》以一个有关脚印的传说,引出作者对故乡、故人、故事的怀念。在作品中,他悠然神往千山万水外的故乡人物,刻骨铭记着童年的美好时光,盼望着在垂暮之年作一次回顾式的人生旅行:"若把平生行程再走一遍,这旅程的终点站,当然就是故乡。"《红石榴》通过对故乡一棵红石榴树的回忆,抒写了深藏于心的一段少时恋情,人生的酸甜苦辣无不凝注笔端。《告诉你》则以浪漫而略带忧郁的笔调状写了作者陷于怀乡情感不能自拔的情形。

王鼎钧曾说:"乡愁是美学,不是经济学。思乡不需要奖赏,也用不着和别人竞赛。我的乡愁是浪漫而略带颓废的,带着像感冒一样的温柔。"(《脚印》)就艺术特征而言,王鼎钧的忆旧怀乡散文是优美、抒情的,字里行间跳动着一颗漂泊四海、历尽沧桑的忧郁灵魂。如果说王鼎钧的抒写爱国情怀的散文是一曲曲雄浑昂扬、热情奔放的交响乐,他的阐发人生哲理的散文是短小精萃、沉郁古雅、令人回味无穷的小夜曲的话,那么他的忆旧怀乡散文则犹如一支支缠绵悱恻的梦幻曲,在扑朔迷离之中倾吐着不绝如缕的乡愁。

王鼎钧的散文具有独特的风格。一、想象大胆而新奇。王鼎钧基于对生活的独特感受,在创作中充分驰骋想象。他的散文想象大胆而又新奇别致。他的豪喻:"当年坐在飞快的火车上,看大地缓缓转成唱盘,大地在唱,唱出唐宋元明清,唱出金木水火土,唱出汉满蒙回藏,唱出稻粱麦黍稷,唱出一元万象两仪四时三教九流六欲七情八德十戒百福千变亿载兆民。"(《看大》)《杂念》:"冬天,我们为什么要围炉?仅仅是为了驱寒吗?不,我们贪恋,当寒湿全部驱走以后,干燥的空气中泛着的淡香。太阳是世界上最大的香水喷洒机。"像这样独创的比喻在王鼎钧的作品中俯拾即是。二、文体多样,形式活泼。凡散文这一文类所能包容的各种形式的作品,如叙事散文、抒情散文、哲理小品、杂文、散文诗等,王鼎钧无所不为,都有所能。他的散文还在文体上突破了散文与小说、散文与诗的界限,虽是散文体式,却有小说的叙事特点、人物框架结构和诗的语言色彩、意境。因此,他有文体家的

美誉。三、语言洗练精致、幽默诙谐。王鼎钧将深厚的国学根柢融入现代表现技巧之中，笔墨遒劲，文字老辣，形成了洗练、苍凉、睿智的语言风格。他的语言缜密而不僵硬，古雅而不雕琢，苍凉而不故弄玄虚，幽默诙谐而不油滑，又在从容、严密的文字中蕴涵着阅尽人生沧桑的悲凉情怀。

张晓风(1941—)，江苏铜山人，60年代中期以散文成名，处女作《地毯的那一端》1967年获中山文艺奖散文奖。后相继出版了《愁乡石》、《步下红毯之后》、《你还没有爱过》、《再生缘》、《我在》、《从你美丽的流域》、《玉想》等10余部散文集，并有《晓风小说集》和《画爱》、《第五墙》、《武陵人》、《自烹》等戏剧作品问世，在台湾文坛享有很高声誉。余光中曾说："张晓风不愧是第三代散文家里腕挟风雷的淋漓健笔，这枝笔，能写景也能叙事，能咏物也能传人，扬之有豪气，抑之有秀气，而即使在柔婉的时候，也带有一点刚劲。"①

1964年，张晓风开始散文创作生涯。在《地毯的那一端》、《愁乡石》等早期作品中，她以敏感纤细的心灵去感应自然和人生，写出了许多讴歌大自然和赞美亲情的篇章。张晓风以女性作家特有的细腻纯真的情感去把握和捕捉大自然的美，在清风明月、山松野草之间驰骋想象，营造物我一体、情景交融的意境；描写亲情、友情、爱情，抒发对美好感情的眷恋和向往。这也是张晓风这一时期散文创作的重要内容。张晓风以她特有的方式抒发自己的情感，使读者领略到其丰富多彩的感情世界。在这一时期，张晓风的风格是真率热烈的，或歌或号，大喜大悲，感情直露，作品具有强烈的感情色彩。

从《步下红毯之后》开始，张晓风的题材和风格逐渐发生了变化。从内容上来说，她的作品由过去着重抒写"小我"、"私爱"转向抒写"大我"之爱，表现出对人世的深切关注和对民族文化的强烈认同。从风格上来说，早期创作中的那种大喜大悲减少了，注重营造意境，向往生命的深沉和严肃，笔墨老辣，风格明畅隽永。作为炎黄子孙，张晓风周身涌流着黄河、长江的激浪，割舍不了深植于民族土壤的赤子之情。每当想起民族的悠久历史和灿烂文化，她便血脉贲张，神采飞扬，激动不已。张晓风还写了许多忆旧怀人之作，描写了生动的人物形象。这些人物，有的是文化界的前辈，有的是文坛同仁，也有的是普通山地同胞，在张晓风笔下，他们都十分亲切而自然。张晓风的写人散文能够从自身的体验出发，结合人物的性格写出自己的切身感受。她善于把握叙事角度，将人物的趣闻轶事依据一定线索贯穿起来，

① 张晓风：《你还没有爱过》，第13页，大地出版社1981年版。

并将浓厚的感情融汇其间，这样就摆脱了传记的呆板。

80年代以后，张晓风的关怀面越来越广，她在创作中更多地融进自己的人生经验，表现出壮阔深沉的艺术风格。早期作品中所表现出的对生活和人生带有冲动性的情感在"行至人生中途"的作品中大为减少了。年龄的增长，境遇的变迁，心态的成熟，在作品中留下了鲜明的印迹。成熟期的张晓风，更注重状写人生深沉的思考，表现人生的种种复杂性。《我在》第二辑《矛盾篇》中所收的作品都是直接写人生矛盾的，通过这些矛盾范畴来揭示生命的秘密。由于种种原因，人们无法穷尽世界的奥秘，常常只能望洋兴叹。张晓风在创作中也显示出这一情形。在用笔墨探讨人生的时候，她常常现出无奈的心绪，使作品流露出怅然若失的情调。《我要去放风筝》将无奈的心绪表现得淋漓尽致。在探讨人生时，张晓风是积极的，她注意到人生的繁复性，但总的来说，她是信奉和谐美的，她的作品中少见人生尖锐的矛盾冲突，更多的是对人生的关怀和热爱。她所执著从事的是一种有益于世道人心、完善自己、启发别人的工作。

张晓风从中国文学传统中吸收了丰富的养料，又努力借鉴西方文艺技巧。她的散文结构缜密，技巧圆熟，想象丰富，语言精美，意境隽永，情愫浓重，其关怀面之广，内蕴之深，笔力之劲健，在台湾作家中不多见。张晓风散文想象大胆奇特而又自然贴切。她的想像力极为丰富，天上地下万事万物都可信手拈来，不着痕迹地设成譬喻，常能收到意想不到的艺术效果。"山从四面叠过来，一重一重的，简直是绿色的花瓣——不是单瓣的那一种，而是重瓣的那一种——人行水中，忽然就有了花蕊的感觉，这种柔和的，生长着的花蕊，你感到自己的尊严和芬芳，你竟觉得自己就是张横渠所说可以'为天地立心'的那个人。"(《常常，我想起那座山》)她的语言精美雅致，刚健中不失柔美，豪气中犹存雅韵。她注意炼词造句，化用古文句法，从而使语言韵味十足。《魔季》中，同样是"绿"，相思树是"墨绿"，荷叶桐是"浅绿"，竹子是"翠绿"，小草是"黄绿"，老树是"苍绿"，藤萝植树物是"嫩绿"，用词极有变化。在她的笔下，阳光是可以"嗅"得出来的，芳草可以绿得"冒"出水来，白色的天光可以乱扑扑地"压"下来，桥因超载月光而成为"危桥"……正如余光中所说："晓风散文中写景之句，论空灵，论秀逸，论气魄，比起许多现代诗的佳句来，并不逊色。"[①]

① 张晓风：《你还没有爱过》，第10页。

文学大事记(1949—1976)

1949年

7月2日—19日,中华全国文艺工作者代表大会在北平(今北京)举行,成立了全国文联。大会确定以《在延安文艺座谈会上的讲话》为代表的毛泽东文艺思想体系为新中国文艺事业发展的指导方针。

8月,上海《文汇报》以"可不可以写小资产阶级"(即小资产阶级可否做文艺作品的主角)为题展开了讨论。

9月25日,文联机关报《文艺报》正式创刊。

10月25日,中华全国文学工作者协会的机关刊物《人民文学》创刊。

本年度,梁实秋、杜衡、陈纪滢等去台湾。

1950年

本年度,中央人民政府颁发《中华人民共和国土地改革法》,土改运动在全国展开。

中国人民志愿军赴朝参战,全国开展抗美援朝运动。

全国开展镇压反革命运动。

2月,天津《文艺学习》创刊号发表了阿垅的论文《论倾向性》,引起了文艺界关于文艺与政治关系问题的讨论。

2月28日,戴望舒因病在北京逝世。

3月,香港拍摄的电影《清宫秘史》在北京、上海等地上映。5月3日起被停映。

6月,《说说唱唱》(6月号)发表赵树理的小说《登记》。

9月10日,《北京文艺》创刊号发表老舍的话剧《龙须沟》。

本年9月,"华南文学艺术工作者第一届代表大会"在香港召开。

1951 年

本年度，中央人民政府决定在国家工作人员中开展“三反”运动。

1 月 8 日，中央文学研究所(后改名为文学讲习所)开学。

2 月 2 日，老舍的《龙须沟》在北京上演。

4 月 11 日，《人民日报》发表魏巍的文艺通讯《谁是最可爱的人》。

5 月 20 日，毛泽东为《人民日报》写的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》发表。

6 月，陈涌的文章《萧也牧创作的一些倾向》发表在《人民日报》上，批评萧也牧的小说《我们夫妇之间》、《海河边上》表现了“小资产阶级的观点和趣味”。6 月 20 日，《文艺报》发表“读者李定中”(冯雪峰)的文章《反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味》。

8 月 8 日，周扬《反人民、反历史的思想和反现实主义的艺术——对电影〈武训传〉的批判》发表在《人民日报》。

9 月，柳青的长篇小说《铜墙铁壁》由人民文学出版社出版。

10 月 12 日，《文艺报》发表社论《学习毛泽东思想，为贯彻文艺的工农兵方向而奋斗》。

10 月 20 日，全国文联举行第八次会议，通过两项决议：一、在北京文艺界举行整风学习；二、调整全国性的文艺刊物。

12 月 1 日，新改编的越剧《梁山伯与祝英台》在北京上演。

12 月 23 日，中共北京市委授予老舍“人民艺术家”的称号。

本年度，台湾第一家纯诗刊物《新诗周刊》创刊。

1952 年

本年度，在全国资本主义工商业者中开展“五反”运动。

1 月，《人民文学》(第 1 期)发表玛拉沁夫的长篇小说《科尔沁草原的人们》。

3 月 15 日，丁玲的长篇小说《太阳照在桑乾河上》、贺敬之、丁毅的歌剧《白毛女》获斯大林文艺奖二等奖。周立波的长篇小说《暴风骤雨》获斯大林文艺奖三等奖。

5 月 10 日，《文艺报》(第 9 期)开展了“关于塑造新英雄人物问题的讨论”(至 16 期为止)。

5 月 25 日，舒芜在《长江日报》上发表《从头学习〈在延安文艺座谈会上

的讲话〉》,检讨自己在《论主观》一文中的错误。该文在加了编者按后,转载于6月8日的《人民日报》上。

本月,《文艺报》开始连载冯雪峰的长篇论文《中国文学从古典现实主义到社会主义现实主义的发展的一个轮廓》。

10月6日—11月14日,文化部举办的第一届戏剧观摩演出大会在北京举行。

12月,周扬在苏联杂志《旗帜》(1952年12月号)撰文《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》。该文1953年1月11日《人民日报》转载。

本月,全国文协组织"胡风文艺思想讨论会"。林默涵、何其芳的发言《胡风的反马克思主义的文艺思想》和《现实主义的路,还是反现实主义的路》,分别刊载于次年出版的《文艺报》2月号和3月号。

本年度,张爱玲由大陆赴香港。

1953年

1月10日,《文艺报》(第1期)发表社论《克服文艺的落后现象,高度地反映伟大的现实》。

3月11日,周扬在全国第一届电影剧作会议上作了《关于学习社会主义现实主义问题的报告》。

6月30日,《对于社会主义现实主义的一些错误理解》(敏泽执笔)发表在《文艺报》(1953年第12期)。

7月1日,《译文》杂志创刊,茅盾任主编。

9月23日—10月6日,全国文学艺术工作者第二次代表大会在北京召开。社会主义现实主义被定为中国作家的创作方法。

11月20日,《河南日报》发表李准的小说《不能走那条路》。

本年2月,诗人纪弦在台湾创办《现代诗》季刊。

1954年

1月,知侠的长篇小说《铁道游击队》由新文艺出版社出版。

5月,《人民文学》(5月号)转载在《云南日报》上发表过的撒尼族叙事长诗《阿诗玛》。

6月30日,《文艺报》(第12期)发表侯金镜的批评文章《评路翎的三篇小说》,对《洼地上的"战役"》、《战士的心》、《你的永远忠实的同志》提出批评。

本月，巴人的《文学论稿》，由新文艺出版社出版。杜鹏程的长篇小说《保卫延安》由人民文学出版社出版。

7月，胡风向中共中央递交关于文艺问题的“意见书”——《关于解放以来的文艺实践情况的报告》。“意见书”约27万字，俗称为“三十万言书”。

9月，李希凡、蓝翎《关于〈红楼梦简论〉及其他》在山东大学《文史哲》杂志上发表。《文艺报》第18期转载该文并加了编者按说:“作者的意见显然还有不够周密和不够全面的地方，但他们这样去认识《红楼梦》，在基本上还是正确的。”

10月16日，毛泽东给中央政治局委员及其他同志写了《关于“红楼梦研究”问题的信》，不久，全国展开了对《红楼梦》研究的批判。

10月28日，《人民日报》发表了袁水拍《质问〈文艺报〉编者》等文章，批评《文艺报》。从此在全国开展了对《红楼梦》研究中的资产阶级立场、观点、方法的批判，同时展开了对胡适派的思想批判。

10月31日—12月8日，中国文联和作协主席团先后召开了八次扩大联席会议，就《红楼梦》研究中的胡适派问题、《文艺报》在关于《红楼梦》研究上的问题展开讨论，并作出了《关于〈文艺报〉的决议》。周扬在会上作了《我们必须战斗》的报告。《文艺报》原主编冯雪峰、副主编陈企霞被撤职。中国对《文艺报》的处理、改组和批判丁玲、陈企霞等负责人的做法，借鉴了苏联1946—1948年为整顿战后文学的“混乱”与“错误”而采用的行政命令的方式。

12月，周扬率中国作家代表团出席了全苏第二次作家代表大会并致贺词。

本年1月，梁羽生小说《龙虎斗京华》开始在香港《新晚报》连载。

3月，覃子豪、余光中等在台北成立“蓝星诗社”。

10月，张默、洛夫、痖弦等在高雄成立“创世纪”诗社，随后出版《创世纪》诗刊。

1955年

1月7日，《人民文学》(1——4月号)开始连载赵树理的长篇小说《三里湾》。

2月5日，胡风的“意见书”第二、四部分作为《文艺报》(1-2期合刊)的附录发表，开始对胡风文艺思想的批判。同期《文艺报》发表了路翎的文章《为什么会有这种批评?》，作协主席团举行扩大会议，决定展开对胡风文艺

思想的批判。

5月13日，舒芜提供的《关于胡风反党集团的一些材料》和胡风的《我的自我批判》发表在《人民日报》上。5月24日和6月10日又公布了第二、三批材料。上述三批材料，由人民出版社以《关于胡风反革命集团的材料》为名出版。毛泽东撰写了序言和大部分按语。

8月29日，剧作家洪深逝世。

12月27日—30日，中宣部召集了关于"丁、陈事件"的调查报告会，对丁玲、陈企霞进行批评。

本年2月，金庸小说《书剑恩仇录》开始在香港《新晚报》连载。

8月，香港现代诗刊《诗风》创刊。

本年度，香港中国笔会成立。

1956年

3月1日—4月20日，文化部举办的第一届全国话剧观摩演出在北京举行。

3月15日—30日，中国作协和共青团中央联合举办全国青年文学创作工作会议。

4月，刘宾雁的特写《在桥梁工地上》发表在《人民文学》第4期。

5月17日，浙江省昆剧院在京演出昆剧《十五贯》，轰动京城。周恩来称赞说："一出戏救活了一个剧种。"

5月26日，陆定一在中南海怀仁堂作《百花齐放，百家争鸣》的报告。

本月，学术界展开美学问题讨论。

6月，刘宾雁《本报内部消息》在《人民文学》(6月号)发表。续编在该刊10月号发表。

8月24日，毛泽东在中南海怀仁堂与部分音乐工作者谈话，谈到古为今用、洋为中用等问题。

9月3日，《北京日报》开始连载李六如的长篇小说《六十年的变迁》。1957年由作家出版社出版。

本月，何直(秦兆阳)的论文《现实主义——广阔的道路》和王蒙的小说《组织部新来的青年人》同时在《人民文学》(9月号)发表。

11月，《文艺报》发表钟惦棐的文章《电影的锣鼓》。

12月，周勃的《论现实主义及其在社会主义的发展》发表在《长江文艺》第12期；张光年的《社会主义现实主义存在着、发展着》，刊载在《文艺报》第

24 期；随后《文艺报》、《文学评论》等报刊展开关于社会主义现实主义问题的讨论。

本年 1 月，台北召开"第一届现代诗人代表大会"，宣布成立现代派。

2 月，香港第一份介绍西方现代文学的刊物《文艺新潮》创刊。

9 月，夏济安在台北创办《文学杂志》。

1957 年

本年度，毛泽东在最高国务会议第十一次(扩大)会议上作《关于正确处理人民内部矛盾》的报告(2 月 27 日)。6 月 19 日《人民日报》发表了这份经修改过的报告。

1 月 7 日，《人民日报》发表陈其通、陈亚丁、马寒冰、鲁勒的文章《我们对目前文艺工作的几点意见》。本月老舍的《茶馆》发表于《收获》第 1 期。

1 月 15 日，巴人在《新港》(第 1 期)发表论文《论人情》。

1 月 25 日，《诗刊》创刊于北京。创刊号发表毛泽东给诗刊编辑部的信和诗词 18 首。

本月，诗刊《星星》创刊于成都，创刊号发表了流沙河的散文诗《草木篇》。

3 月，《郭沫若文集》(共 10 卷)开始由人民文学出版社出版。作家吴强的长篇小说《红日》开始在《延河》(第 3 期)上连载，7 月由中国青年出版社出版。

4 月 9 日，《文艺报》发表《就"百花齐放，百家争鸣"问题周扬同志答文汇报记者问》。

5 月，钱谷融的《论"文学是人学"》发表在《文艺月报》(5 月号)。

5 月下旬—6 月上旬，作协党组织和作协所属各刊物、各单位召开整风会议。

6 月 8 日，《人民日报》发表题为《这是为什么?》的社论，认为"在'帮助共产党整风'的名义下，少数右派分子正在向共产党和工人阶级领导权挑战"。全国反右运动开始。

6—9 月，中国作协党组扩大会，批判丁玲、陈企霞、冯雪峰等人。从此许多作家被打成"右派分子"。

7 月 1 日，《人民日报》发表毛泽东撰写的社论《文汇报的资产阶级方向应该批判》。

本月，本期《人民文学》(7 月号)发表李国文的《改选》、宗璞的《红豆》、

丰村的《美丽》等小说。

9月1日,我国《人民日报》发表社论《为保卫社会主义文艺路线而斗争》。社论一方面批评“右派分子”“暴露生活阴暗面”;另一方面再次确立在政治思想指导下“写真实”的立场。

9月16日,作协党组扩大会议举行第25次会议,周扬作了题为《文艺战线上的一场大辩论》的总结发言,并于次年正式发表于2月28日的《人民日报》和第5期《文艺报》。

本月,曲波的长篇小说《林海雪原》由人民文学出版社出版。

10月,《雨花》杂志(1957年10月号)发表了方之、陈椿年、陆文夫、高晓声等人的《〈探索者〉文学月刊启事》,以供批判之用。该启事中宣称:“我们不承认社会主义现实主义是最好的创作方法,更不认为它是唯一的方法。”

11月,中国青年出版社出版梁斌的长篇小说《红旗谱》。

本年度7—11月,台湾发生现代诗论争。

1958年

本年度,“大跃进”和农村人民公社化运动在全国展开。

1月,《文艺报》、《人民文学》编辑部改组。

本月,周立波的长篇小说《山乡巨变》开始在《人民文学》上连载。

1月11日,茅盾的《夜读偶记——关于社会主义现实主义及其他》开始在第1期《文艺报》连载,以后陆续在2、8、10期上分别刊出。

1月26日,《文艺报》(第2期)的“再批判”专栏对丁玲、王实味、萧军、艾青、罗峰等人1942年在延安写的《三八节有感》、《野百合花》等杂文再次进行批判。

本月,杨沫和冯德英的长篇小说《青春之歌》、《苦菜花》分别由作家出版社、解放军文艺出版社出版。

3月8日,作协书记处讨论《文学工作大跃进三十二条》。13日起《人民日报》、《文艺报》等报刊纷纷发表文学大跃进的报道。

3月22日,毛泽东在成都会议上讲话指出要收集一点民歌。并说:“中国诗的出路,第一条是民歌,第二条是古典,在这个基础上写出新诗来,形式是民歌的,内容是现实主义和浪漫主义的对立和统一。”

本月,《茅盾文集》、《巴金文集》、《叶圣陶文集》开始由人民文学出版社分卷出版。

茹志鹃的成名作《百合花》在《延河》(第3期)上发表。

4月14日,《人民日报》发表社论《大规模地收集民歌》。文联、作协开始大量收集、整理、发表大跃进民歌。不久,全国掀起"新民歌运动"。

5月3日,《剧本》(第5期)发表田汉的剧作《关汉卿》。

本月,周而复的长篇小说《上海的早晨》(第1部)由作家出版社出版。

5月8日,《人民日报》发表社论《多快好省地发展社会主义文化艺术事业》。

本月,毛泽东在中共八届二次会议上提出,无产阶级文学艺术应采用"革命现实主义和革命浪漫主义"相结合的创作方法。"两结合"的提出,正是中苏两国政治关系冷却的征兆。

8月,茅盾:《关于革命浪漫主义》,载《处女地》(1958年8月号)。

9—10月,全国报刊发表大量文章讨论"两相合"的创作方法。这一讨论延续到次年。

10月6日,上海《新民晚报》发表署名谭微的文章:《托尔斯泰没得用》。

12月,《毛泽东论文学和艺术》由人民文学出版社出版。

1959年

2月,在中宣部的宣传工作会议和作协召开的文学创作工作座谈会上,陆定一、周扬、茅盾、老舍等就大跃进中文艺工作存在的一些问题进行批评。

4月,《文艺报》从第七期起开辟"文艺作品如何反应人民内部矛盾"专栏,讨论赵树理的小说《锻炼锻炼》。

本月,《延河》(4—7期)开始连载柳青的长篇小说《创业史》,1960年由中国青年出版社出版。

5月3日,周恩来邀请部分文艺工作者举行座谈会,作了《关于文化艺术工作者两条腿走路的问题》的讲话。

本月,茅盾率中国作家代表团前往苏联出席第三次全苏作家代表大会并祝词。

本月,《收获》(第3期)发表郭沫若的历史剧《蔡文姬》。

6—7月,周扬、林默涵等讨论改进文艺工作中的十个问题(即"文艺十条")

9月,郭沫若、周扬主编的"大跃进民歌"《红旗歌谣》出版。

11月,郭小川的诗《望星空》在《人民文学》(第11期)发表。

12月11日,华夫在《文艺报》(第23期)发表题为《评郭小川的〈望星空〉》,提出严厉的批评。

1960年

1月11日,《文艺报》第1期刊载李何林文章《十年来文学理论和批评上的一个小问题》,加了编者按,认为该文"实际上在鼓吹'艺术即政治'的观点"。接着许多报刊展开了对李何林的批判。

1月26日,《文艺报》(第2期)、《文学评论》(第2期)及其他一些报刊对巴人、钱谷融、蒋孔阳等关于"人道主义"、"人性论"的观点进行批判。同时《戏剧报》开辟《关于正确反映人民内部矛盾问题》和《关于"推陈出新"问题》讨论专栏,批判海默的《洞箫横吹》和张庚的探讨戏曲遗产中"人民性"、"忠孝节义"等问题的文章。

2月,《剧本》(第2期)发表湖北实验歌剧团的歌剧《洪湖赤卫队》。

3月2日,《文艺报》、《文学评论》编辑部召开纪念左联成立30周年座谈会。《文艺报》发表《继承和发扬中国左翼作家联盟战斗传统》的文章。

3月8日,《人民文学》(第3期)发表李准的小说《李双双小传》。

5月11日,《文艺报》(第9期)发表《马克思主义经典作家论资产阶级人道主义》和《高尔基、鲁迅论人道主义和人性论》。

7月22日—8月13日,第三次全国文代会在京举行。会议的主题是"高举毛泽东思想伟大红旗,反对现代修正主义"。周扬作《我国社会主义文学艺术的道路》的报告。"两结合"的创作方法被定为中国作家艺术家的创作方法。

11月19日,中国剧协召开历史剧座谈会,就历史剧的教育作用、历史真实与艺术真实、历史剧的时代精神等问题进行了讨论。

本年3月,白先勇、王文兴、陈若曦等在台北创办《现代文学》。

1961年

1月,吴晗的历史剧《海瑞罢官》发表在《北京文艺》(第1期)。

1月31日,上海《文汇报》发表细言的文章《关于悲剧》。

2月14日,《文学评论》(第1期)等报刊开始了关于共鸣问题和山水诗问题的讨论。

3月26日,《文艺报》(第3期)发表由张光年执笔的专论《题材问题》,提出破除题材问题上的清规戒律。

4月,高等学校文科教材编写计划会议在北京召开。陆定一、周扬在会上作了报告。

6月1日—28日，中宣部在北京新侨饭店召开文艺工作座谈会（又称“新侨会议”），讨论《关于当前文学艺术工作的意见》（即“文艺十条”的草案）。1962年4月由中宣部正式定稿为《文艺八条》。

6月8日—7月2日，全国故事片创作会议在北京召开，周恩来作了重要讲话。

7月12日，《人民文学》（7月号）发表曹禺（执笔）、梅阡、于是之的历史剧《胆剑篇》。

本月，《文艺报》等报刊开展了《达吉和她的父亲》（小说和电影）中关于人性描写的讨论。

8月10日，《剧本》（第7、8合刊）发表田汉的京剧剧本《谢瑶环》和孟超的昆曲剧本《李慧娘》。

9月19日，文化部发出《关于加强戏曲、曲艺传统剧目的挖掘工作的通知》。

11月，陈翔鹤的历史小说《陶渊明写“挽歌”》发表在《人民文学》（第11期）。

本月，罗广斌、杨益言的长篇小说《红岩》开始在《中国青年报》上连载，后由中国青年出版社出版。

1962年

本年度，中共中央八届十中全会在京举行（9月24日）。毛泽东在会上发表讲话，提出：“千万不要忘记阶级斗争。”会上，康生诬陷小说《刘志丹》是“为高岗翻案的反党大毒草”。毛泽东说：“利用小说进行反党活动，是一大发明。”

1月，中宣部、文化部发出恢复上演《洞箫横吹》的通知。

2月17日，周恩来在中南海紫光阁对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家发表讲话。

3月2日—26日，文化部、剧协在广州召开话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会（又称“广州会议”）。周恩来、陈毅在会上作了关于知识分子和戏剧创作问题的讲话。

5月23日，《人民日报》发表社论《为最广大的人民群众服务》（周扬执笔）；《红旗》杂志发表《知识分子前进的道路》的社论。

6月，我国第一部彩色宽银幕立体声故事片《魔术师的奇遇》由上海电影制片厂摄制完成。

7月，西戎的短篇小说《赖大嫂》发表在《人民文学》(第7期)。

7月28日—8月4日，《工人日报》连载李建彤的长篇小说《刘志丹》第二卷第一部分。

8月2日—16日，中国作协在大连召开农村题材短篇小说创作座谈会(又称"大连会议")，由邵荃麟主持，茅盾、周扬、赵树理等人参加。邵荃麟提出应重视"中间人物"的创造问题和关于"现实主义深化论"等问题。

9月21日，剧作家欧阳予倩逝世。

10月，陈翔鹤的历史小说《广陵散》发表在《人民文学》(第10期)。逝世。

12月25日，小说家李劼人逝世。

本年2月，胡适在台北逝世。

7月，"葡萄园"诗社成立，并创办《葡萄园》季刊。

1963年

本年度，因中苏两党公开决裂，中共中央从本年7月开始到1964年7月14日为止，以《人民日报》、《红旗》杂志编辑部评论文章的形式先后发表了9篇重要文章，史称"九评"。

1月1日，柯庆施、张春桥、姚文元等在上海部分文艺工作者座谈会上提出"写十三年"的口号，认为只有写建国后13年的社会生活的作品才是社会主义文艺。1月6日《文汇报》报道了柯庆施的讲话。

1月9日，《人民日报》发表毛泽东的词《满江红·和郭沫若同志》。

5月6日，梁璧辉的《"有鬼无害"论》在《文汇报》发表。戏剧界开始批判"鬼戏"(即孟超写的昆剧《李慧娘》)。

6月，严家炎的论文《关于梁生宝》发表在《文学评论》(第3期)。针对严文，柳青在《延河》(第8期)发表《提出几个问题来讨论》。

7月，姚雪垠的长篇历史小说《李自成》(第一卷)由中国青年出版社出版。

12月12日，毛泽东在中宣部文艺处的一份关于上海举行的故事会活动的材料上，作了对文学艺术的第一个批示。指责："许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术。"

12月25日，华东地区话剧观摩演出会在上海举行。柯庆施在会上再次强调"写十三年"。

本年10月，香港刘以鬯的长篇小说《酒徒》出版。

1964 年

6 月 5 日—7 月 31 日，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行，演出了《红灯记》、《红色娘子军》、《智取威虎山》等剧目。江青在座谈会上发表了《谈京剧革命》的讲话。《红旗》杂志、《人民日报》分别发表《文化战线上的一个大革命》和《把文艺战线的社会主义革命进行到底》的社论。

6 月 27 日，毛泽东在《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况报告》的草稿上作了关于文学艺术的第二个批示。指责"这些协会和他们所掌握的刊物"，说他们"最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘"。这个批示于 7 月 11 日作为中央正式文件下发。

7 月 30 日，《人民日报》发表文章，批判电影《北国江南》。《电影艺术》(第 4 期)批判《早春二月》和《北国江南》。

9 月，《文艺报》(第 7、8 期合刊)发表《"写中间人物"是资产阶级的文学主张》和《关于"写中间人物"的材料》。

12 月 14 日，《文学评论》(第 6 期)发表批判周谷城"时代精神汇合论"的文章。

本年 4 月，吴浊流成立台湾文艺社并创办了《台湾文艺》。

6 月，12 位台湾本土作家在台北创办"笠"诗社，并发行《笠》诗双月刊。

1965 年

2 月 18 日，繁星(廖沫沙)的文章《我的〈有鬼无害论〉是错误的》刊登在《北京日报》上。

本月，《文艺报》、《文学评论》发表批判陈翔鹤的历史小说《广陵散》、《陶渊明写〈挽歌〉》的文章。

4 月 7 日，齐燕铭、夏衍等被免去文化部领导的职务。

6 月，金敬迈的长篇小说《欧阳海之歌》(节选)在《解放军文艺》(第 6 期)上发表。

本月，《文艺报》等报刊开始批判电影《林家铺子》、《不夜城》等。

10 月 26 日，剧作家熊佛西逝世。

11 月 10 日，由姚文元署名的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》在《文汇报》上发表。文章从政治上全面否定该剧及其作者吴晗。

11 月 29 日—12 月 17 日，作协和团中央周扬作了题为《高举毛泽东思想红旗，做又会劳动又会创作的文艺战士》的报告。联合召开了全国业余文

学创作积极分子大会。

12 月 29 日,《人民日报》发表方术的文章:《〈海瑞罢官〉代表一种什么社会思潮?》

本年 3 月,《读者文摘》(中文版)在香港创刊。

11 月,“香港文社联会”筹备成立。

1966 年

本年度开始,为期 10 年的“文化大革命”爆发。

1 月 9 日,《人民日报》选载金敬迈的长篇小说《欧阳海之歌》并加了编者按。

2 月 1 日,《人民日报》发表云松的文章《田汉的〈谢瑶环〉是一棵大毒草》。

2 月 2 日—20 日,江青邀请一些部队作家,举行部队文艺工作问题座谈会,写成《林彪同志委托江青同志召开部队文艺工作座谈会记录》。4 月 10 日中共中央批准,作为中共党内文件发表。1967 年 5 月 29 日,《纪要》全文公开刊登在《人民日报》上。

4 月 1 日,《红旗》(第 4 期)杂志发表郑季翘的文章:《文艺领域必须坚持马克思主义的认识论——对形象思维论的批判》。

4 月 16 日,《北京日报》发表《关于〈三家村〉和〈燕山夜话〉的批判材料》。

4 月,《文艺报》发表《“写中间人物”论反映了哪个阶级的政治要求》的文章。

5 月 10 日,姚文元《评“三家村”——〈燕山夜话〉、〈三家村札记〉的发动本质》在《解放日报》、《文艺报》、《文汇报》发表。

5 月 16 日,中共中央发出《关于无产阶级文化大革命的通知》(即“五·一六通知”)。

5 月 17 日,作家邓拓被迫害致死。

6 月 1 日,《人民日报》发表社论《横扫一切牛鬼蛇神》。

7 月 1 日,《红旗》杂志重新发表毛泽东《在延安文艺工作座谈会上的讲话》,并加编者按,提出所谓“文艺黑线”并点名批判周扬。

7 月,除《解放军文艺》外,全国的文艺刊物陆续停刊。

8 月 1 日—12 日,中共中央八届十一次全会在北京举行,通过了《关于无产阶级文化大革命的决定》(即十六条)。这次会议,是“文化大革命”全面

爆发的标志。

8月24日，作家老舍因不堪凌辱跳湖自杀。

9月3日，翻译家傅雷夫妇自杀。

本年10月，台湾《文学季刊》创刊。

本年，香港《当代文艺》创刊。

1967年

1月，《红旗》杂志（第1期）发表姚文元的文章《评反革命两面派周扬》。文章还点名批判了夏衍、田汉、阳翰笙、林默涵、齐燕铭、陈荒煤、邵荃麟、何其芳、于伶、茅盾、巴金、老舍、曹禺、赵树理等。

2月13日，作家张恨水逝世。

2月17日，中共中央发布《关于文艺团体无产阶级文化大革命的决定》。

4月1日，《红旗》（第5期）发表戚本禹的文章《爱国主义还是卖国主义——评反动影片〈清宫秘史〉》。

5月10日，《红旗》（第6期）发表江青于1964年7月在京剧现代观摩演出人员座谈会上的讲话《谈京剧革命》。

本月，《智取威虎山》、《红灯记》等8个"样板戏"在北京上演。5月31日《人民日报》为此发表题为《革命文艺的优秀样板》的社论。

9月8日，《人民日报》发表姚文元的文章《评陶铸的两本书》，公开批判陶铸和他的《理想、情操、精神生活》、《思想、感情、文采》。本月，作家废名逝世。

11月6日，《人民日报》、《解放军日报》、《红旗》杂志发表编辑部文章《沿着十月革命开辟的道路前进》。文章首次提出"无产阶级必须在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面的专政"。

本年度，台湾"中国新诗学会"成立。

1968年

5月23日，《文汇报》发表于会泳的文章《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》，提出"三突出"的原则。

12月10日，作家田汉遭迫害逝世。

1969 年

本年度，中共第九次全国代表大会在北京举行（4 月 1 日——24 日）。林彪被指定为毛泽东的接班人并将此决定写进中共党章。

7 月 1 日，《红旗》杂志（第 6－7 期）发表署名“上海革命大批判写作小组”的文章《评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”》。文章认为斯氏是“资产阶级反动艺术权威”、其“体系”的核心就是“自我”。

9 月 30 日，《红旗》杂志（第 10 期）发表文章，提出“保卫革命样板戏”的口号。

10 月 11 日，作家、历史学家吴晗遭迫害致死。

10 月 29 日，《红旗》杂志（第 11 期）发现代京剧《智取威虎山》（1969 年 10 月演出本）。

本年度，吴浊流在台湾设置“吴浊流文学奖”。

1970 年

5 月，《红旗》杂志（第 5 期）发表现代京剧《红灯记》（1970 年 5 月演出本）。

6 月，《红旗》杂志（第 6 期）发表现代京剧《沙家浜》（1970 年 5 月修订本）。

7 月，《红旗》杂志（第 7 期）发表现代舞剧《红色娘子军》（1970 年 5 月演出本）。

9 月 19 日，《红旗》（第 10 期）发表署名“清华大学革命大批判写作小组”的文章：《“国防文学”就是卖国文学——揭露周扬“国防文学”的反动本质》。

本月，为纪念抗美援朝 20 周年，重新放映了《英雄儿女》、《打击侵略者》等 5 部电影。这是“文革”以来第一次放映“文革”以前拍摄的电影。

9 月 23 日，作家赵树理被迫害致死。

1971 年

7 月，国务院成立文化小组，吴德任组长。

10 月，全国开始批林整风。

1972 年

2 月，由上海《虹南作战史》写作组所写的长篇小说《虹南作战史》和南

哨所写的长篇小说《牛田洋》由上海人民出版社出版。

3月,现代京剧《龙江颂》、《海港》(1972年1月演出本)由上海人民出版社出版。

4月,郭沫若的著作《李白和杜甫》、黎汝清的长篇小说《海岛女民兵》和李云德的《沸腾的群山》分别由人民文学出版社出版。

5月,浩然的长篇小说《金光大道》(第1部)由人民文学出版社出版。

11月,现代京剧《奇袭白虎团》(1972年9月演出本)由上海人民出版社出版。

本年2月,关杰明在《中国时报·人间副刊》发表了《中国现代诗的困境》,引发台湾现代诗的论争。

6月,台湾《中外文学》月刊和《诗风》创刊。

1973

1月1日,周恩来接见文艺工作者,鼓励他们抓创作。

5月,文艺丛刊《朝霞》创刊于上海。这是"四人帮"在上海的一个重要文艺阵地。

6月,表现"上山下乡"知识青年的小说《征途》(郭先红)和《峥嵘岁月》分别由上海人民出版社、广东人民出版社出版。

7月,《红旗》杂志(第7期)发表现代京剧《平原作战》(1973年7月演出本)。

10月,《红旗》杂志(第10期)发表现代京剧《杜鹃山》(1973年9月演出本)。

11月,上海人民出版社开始出版刊载外国文艺的译文期刊《摘译》(内部发行)。

12月,人民文学出版社重新出版李希凡、蓝翎的《红楼梦评论集》。

本年7月,"唐文标事件"发生,引起了历时多年的台湾文坛关于乡土派与现代派的论争。

1974年

本年度,全国"批林批孔"运动开始。

1月16日,故事片《艳阳天》、《青松岭》、《战洪图》、《火红的年代》在全国各地陆续上映。这是"文革"以来首次上映新的国产故事片。

本月,初澜的文章《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就

和意义》发表在《红旗》杂志(第1期)。

3月15日,《光明日报》头条刊登张永枚的“诗报告”《西沙之战》。

5月,浩然的长篇小说《金光大道》(第2部)由人民文学出版社出版。

6月,浩然的中篇小说《西沙儿女——正气篇》由人民文学出版社出版。《西沙儿女——奇志篇》同年12月出版。

7月,《红旗》杂志(第7期)发表《京剧革命十周年》一文,认为江青领导的“京剧革命”的10年是无产阶级文艺的“创业期”。

1975年

本年度,全国“反击右倾翻案风”运动开始。

本月,毕方、钟涛的长篇小说《千重浪》由广西人民出版社出版。

7月,毛泽东对影片《创业》编剧的来信作了批示并对影片给予肯定。

8月14日,毛泽东发表关于《水浒》的一次谈话。此后,全国展开“评《水浒》”运动。

9月15日,作家丰子恺逝世。

10月,《解放军文艺》(10月号)发表《创业》电影剧本。

1976年

1月1日,《人民日报》发表毛泽东的诗词《水调歌头·重上井冈山》、《念奴娇·鸟儿问答》。

1月,《诗刊》、《人民文学》复刊。

1月8日,周恩来逝世。

本月,黎汝清的长篇小说《万山红遍》(上卷)由人民文学出版社出版。

1月31日,冯雪峰病逝。

3月,电影文学剧本《春苗》由上海人民出版社出版。

4月5日,天安门广场爆发“四五”运动。在天安门广场甚至全国各地出现大量歌颂周恩来等老一辈革命家、声讨“四人帮”的诗词。

5月,电影文学剧本《决裂》由上海人民文学出版社出版。

7月6日,朱德逝世。

9月9日,毛泽东逝世。

10月6日,中共中央粉碎“四人帮”。这标志着为期10年的“文化大革命”结束。

附：文化大革命十年间被迫害致死的部分著名作家、艺术家名单：

邓拓、老舍、田汉、吴晗、赵树理、杨朔、闻捷、李广田、刘澍德、孟超、陈翔鹤、魏金枝、司马文森、罗广斌、海默、萧也牧、李六如、穆木天、周瘦鹃、沈伊默、阿垅、冯雪峰、邵荃麟、王任叔（巴人）、叶以群、侯金镜、陈笑雨、傅雷、丽尼、周信芳、盖叫天、荀慧生、马连良、尚小云、言慧珠、焦菊隐、孙维世、舒绣文、蔡楚生、郑君里、上官云珠、应云卫、王莹、严凤英、顾圣婴、潘天寿……

11 月　贺敬之的长诗《中国的十月》发表在《诗刊》（第 11 期）。

12 月　姚雪垠的长篇历史小说《李自成》（第 2 卷）由中国青年出版社出版。

（陈南先）

第六章
1977—1989 文学思潮

以 1976 年 10 月“文化大革命”的结束为标志，中国文学的发展进入了一个新时期。新时期文学是中国当代文学继十七年文学时期、“文革”时期以后的第三个文学时期。相比于前两个时期，它以“人”的观念的现代思考、文学观念的多元发展、文学思潮与文学论争的频繁更替与发生、文学创作的丰富多彩与快速变化，成为 20 世纪中国文学史上具有独特性和重要性的时期。

从 1976 年 10 月至 1989 年的文学思潮发展演变，可以大致分为新时期初期的文艺复苏、80 年代前期的文艺争鸣与文艺思潮和 80 年代后期的文艺思潮三个阶段。

第一节　新时期文学初期文艺复苏

新时期文学的前奏可以上溯到 1976 年 4 月清明节前后的天安门诗歌运动。这场诗歌运动所引发的机缘是政治性的[①]，它以匿名写作和旧体诗词的形式，表达了在特殊社会文化语境中具有特定内容的爱与憎，体现出文学极强的现实功利性与战斗性。诗中体现的关乎“文革”历史及国家现实与未来的激愤式呐喊、直面现实政治的战斗精神，在很大程度上预示了新时期文学初期的思潮趋向。尤其是这些诗歌在 1978 年以后的结集出版，使得天安门诗歌运动中的文学精神得以迅速广泛地传播，并引发了新时期初期的

---

① 1976 年清明节前后，大批民众借用包括诗歌在内的各种形式，在天安门广场表达对周恩来的悼念和对“四人帮”执政的抗议。在这一政治事件中，诗歌发挥了重要作用，史称“四五运动”。随着“文革”结束，这些作品被辑集为《天安门诗抄》，1978 年由人民文学出版社出版，文学史上也称其为“天安门诗歌运动”或“四五诗潮”。

伤痕文学的出现;同时,天安门诗歌运动也是新时期文学创作中所体现出来的悲愤式悲剧文学审美形态的滥觞。

新时期文学的奠基是从对过去尤其是10年"文革"中所推行的极"左"文艺政策、文艺观念的否定起步的。在拨乱反正、思想解放大潮中,新时期文学担当了先锋角色。1977—1978年,文艺界在对"文革"的文化专制主义理论体系进行理论上彻底批判的同时,也开始了文艺体制的重建。"文革"中被迫解散和陷入瘫痪的文艺各领域的全国性组织,如全国文联、全国作协和全国剧协、影协等都陆续宣布正式恢复。《武训传》案、俞平伯案、胡风反革命集团案得到平反,在"文革"中被打倒的作家得以平反并逐步恢复名誉,他们的作品被重新出版,这些都标志着文学事业开始走向全面复苏,标志着意识形态的转型和思想解放时代的开始。

到1980年,《收获》、《当代》、《十月》、《花城》等十多个大型文学刊物和省市所属的文学刊物,纷纷创刊或恢复出版,仅省级以上的文学刊物已超过二百余种,为文学发展提供了众多的阵地。文学界开始出现生机勃勃的局面。《班主任》、《哥德巴赫猜想》、《一月的哀思》、《伤痕》、《内奸》、《爱,是不能忘记的》、《西线轶事》、《报春花》、《小草在歌唱》等一批惊世之作接连问世。"归来的一代"作家群、知青作家群、军旅作家群以及一批新锐作家共同亮相文坛。题材禁区多有突破,艺术表现形式和风格面貌也呈多样化走势,朦胧诗、意识流小说、心态小说、风俗画小说等文学新样式,为中国当代文学增添了新的色彩。

1979年10月30日召开的第四次全国文艺工作者代表大会,标志着文艺界的全面"解冻"。会议重申了双百方针,指出:"艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展,在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论。"对文艺的"行政命令必须废止",对作家写什么和怎样写"不要横加干涉"。[①]这对进入新时期的中国文学,起到了积极的推动作用。

从突出政治到强调经济,从禁锢意识到解放思想,从以阶级斗争为纲到按客观规律办事,从打倒一切到鼓励个人创造,从有意封闭到鼓吹开放,从教条主义到实事求是,政治与意识形态的大规模转折,文学艺术不仅是受益者,也是领骚于潮头的参与者。这一切,都整合为新时期文学从恢复迅速走向创造的内驱力,中国现代文学进入了五四以后又一个新的发展时期。

---

① 邓小平:《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》,《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》,四川人民出版社1980年版。

从1976年到1979年，是新时期文学艺术理性的复苏与恢复阶段。在这一时期里，鉴于对“文革”文学的刻意反动，文学一起步就表现出现实主义的艺术追求。不回避现实既定的尖锐性，也不简单恪守社会主义现实主义的生活本质原则，而是秉执对真实力量的信仰探入历史的纵深，真诚又相当感性地呈现现实痛苦与历史悖谬之间的复杂关系。不过，值得注意的是，这一时期时代对文学的纪实性的有意倡扬，也在无形之中遮蔽了文学应有的想象。对人的思考，表现祖国在动乱之中的巨大灾难，表现道德、良心在悲剧时代里的沦丧，表现青春、生命在非常时期内所遭到的凌辱与毁灭，表现爱的痛苦与失落，表现人的非人遭遇，成了文学的神圣使命。在审美格调上，这一时期的文学也仿佛有意疏远悲剧的净化式崇高，作家不约而同地在艺术创造中强化悲剧的灾难性质。而正是审美的这种普泛性悲剧格调，使得这一时期的文学创作获得了民众广泛且持久的宠爱，激起了全社会一次又一次的强烈反响。文学也在这种宠爱与反响之中轻而易举地占有了读者。这既说明拨乱反正时期文学对十七年的模仿，也包含了诸多文学与意识形态关系的复杂命题。在意识形态一元化的社会文化体制之中，审美的言说选择总是自觉而不自觉地呼应着权力中心话语。一方面，这一时期，文学以对“文革”从情感与理性双方面的否定，走近了政治选择的“国家神话”里。文化取值、政治选择与民众期望的高度一致，文学言说与政治言说的互动，使文学获得了显而易见的话语权力。这个阶段的文学包括文化，它的结构价值，离开政治是无法表述的，泛政治化的文化话语对审美在主题、题材、人物命运乃至情节细节方面的制约性，明显而普遍。另一方面，新时期文学艺术的进步，又是以不断拓展和深入的反思方式进行的，反思的中心是“人”。选择人性这一视角来强化对封建遗存的批判意识，这在新时期文学伊始是颇为自觉的，这一自觉源于三个方面：其一是“文革”中的专制主义与中国古代封建文化在本质上具有明显的对应性；其二是文学对“文革”悲剧历史的反思的结果；其三得力于五四以来新文学历史存在的无形昭示。这一时期，文学对“人”的观念和文学观念的反思是在以下层面展开的：对“文革”的反思，批判“文革”专制主义文艺思想；恢复“文革”中被打倒的文艺；重新肯定在十七年当中被主导意识形态批判、否定的文艺思想观念；对新时期文学理论、观念的反思与深度开拓，比如人性、人道主义。文学与政治对人的备加关注的强大共鸣效应，使得文学对于人的价值尊严的重新肯定成为新时代的自然趋势。四五诗潮中对周恩来奉献颂词的感情色彩，伤痕文学中“伤痕”的人性内容，甚至那些祭奠张志新——一位因反抗“文革”而被枪

杀的女烈士的众多诗篇里，人们的声讨、怒斥、激情、悲哀及自责、愧悔等，都凸显了真正的人的基本理念。这一切都以思潮涌动的方式，催促甚至挟裹着新时期的许多作家，自觉地运用人道主义意识来看取荒诞历史中的人性摧残，从传统人性论、人道主义观念出发呼唤“把人当成人”。恢复人的价值、尊严与地位，成为新时期文学初期对历史进行反思的理论基础。

新时期文学在复苏期的发展态势，是与对一系列有关文艺观念的基本问题和创作中具有倾向性的问题的热烈争鸣连在一起的。这些争鸣，既是理论界对新的创作成果的及时回应，又是对新时期文学发展历史的总结和升华，真实地记录了文艺观念拨乱反正的历程。

一、文艺与政治关系的重新辨识和争鸣。自 1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以来，“文艺从属于政治”、“文艺为政治服务”的观念，成为我国文艺界不可怀疑的基本原则，制约了我国近半个世纪的文学创作格局和文艺面貌。新时期文学在一开始对新中国成立以来文艺根本性指导思想的重新认识，体现了文艺界思想解放的深入。1979 年 1 月陈恭敏在《戏剧艺术》上发表《工具论还是反映论——关于文艺与政治的关系》，同年 4 月，《上海文学》发表评论员文章《为文艺正名——驳“文艺是阶级斗争工具”说》。两文从文艺的发展规律、古今中外文学发展历史等方面，对这一观点进行了有力的辩驳，并认为这是极“左”文艺思潮的基本根源。从其后的许多争论文章中可以看到，“文革”时期的左的文艺观念还有一定市场，但在争鸣过程中大部分观点认为，工具论否认文艺对生活的认识作用和审美作用；工具论必然导致主题先行，把文艺变成阶级意志的附庸，必然最终取消文艺。《人民日报》社论《文艺为人民服务，为社会主义服务》(1980 年 7 月 26 日)，提出用“文艺为人民服务，为社会主义服务”的方针取代过去惯用的“文艺从属于政治，文艺为政治服务”的方针。“两为”口号的明确提出，是这场文艺与政治关系讨论的重要成果，对新时期文艺复苏产生了积极的推动作用。1979 年还曾发生的关于文艺“歌德”与“缺德”的讨论，亦可看做上述争鸣的组成部分。

二、关于现实主义的争论。这场争论是由新时期一系列新作品引发的，一直持续到 1982 年。这是继文艺与政治关系讨论之后又一次深入的争鸣活动，并产生了重要的理论成果和积极的审美实践效应。这次争论主要围绕现实主义的真实性诸方面问题而展开，并通过对相关作品的具体分析而逐步深入。讨论中所涉及的作品有《班主任》(1977 年)、《伤痕》、《失去的爱情》(1978 年)、《乔厂长上任记》、《我该怎么办》、《在社会档案里》、《女贼》、

《假如我是真的》、《爱，是不能忘记的》(1979 年)、《人啊，人》、《夏》、《人到中年》、《公开的情书》、《如意》(1980 年)和“朦胧诗”等。1980 年 1 月在北京举行的剧本创作座谈会批评了《假如我是真的》、《女贼》、《在社会档案里》等作品，胡耀邦在会上作了长篇讲话。不同的作品还引发了诸如悲剧问题、题材问题、爱情观问题、歌颂与暴露、人性与人情以及人道主义如何表现等等方面的争论。对这些作品的争论都涉及到了现实主义的核心：如生活事实与生活真实、生活本质、写真实与写本质、生活真实与艺术真实、真实性与倾向性等等。以上这些讨论，为新时期文学向现实主义回归探索了道路，初步廓清了新中国成立以来关于现实主义的一系列似是而非的观念，对以真实性为核心的现实主义在辨析中达成了共识，从而确立了新时期文艺复苏的导向。

第二节　80 年代前期文学思潮

1981 年下半年，我国农村普遍实行了家庭联产承包责任制，这标志着新时期改革阶段的来临。1984 年，城市也步入改革，中国社会格局开始发生巨大变化。这些对 80 年代前期中国文艺的发展产生了巨大的影响。文艺领域中的改革，在新时期初期对僵化的极“左”观念进行全面清算和大规模重新辨识的基础上，同时也开始在自身诸方面进行着切实的探索和重新建构。中国文学开始坦然地面对世界，并积极地在对西方文艺的评介中觅取新的发展路径。以现实主义为主潮的文学创作，逐步由对历史的反思转入到对改革中各种现实人生变化的关注。在现实主义引导下恢复了人的尊严的新时期文学，开始在关注现实中实现着由伤痕文学、反思文学到关注现实的转变。这一转变，不仅是文学自身的蜕变，也是文学之于社会现实功利目的深刻化。在一定意义上，从 80 年代前期开始，文学取得了和现实生活发展的同步性。在文学领域内，从题材、主旨到手法、方法、风格都开始了全方位的向旧有格局的告别。这一时期区别于上一时期的一个重要特点是，文学在发展中开始自觉地把西方 20 世纪以来的各种文学、思潮，作为革新文艺的主要参照。从 1981 年到 1985 年，对有关西方现代派和如何推进中国新时期文学的现代化的关注，一直是文艺界的一个热点问题，并逐渐形成对西方现代派文艺评介、翻译的热潮。

1980 年前后，是对西方各种名目的现代文艺简单评介时期。20 世纪以

来重要的现代派现象逐一在文坛亮相。[①] 据不完全统计，从 1978 年到 1982 年 5 年间，在全国各种报刊上发表的介绍和讨论西方现代派文学问题的文章，将近 400 篇。波特莱尔、卡夫卡、加缪、萨特、贝克特、海明威、福克纳、乔伊斯、加·马尔克斯、博尔赫斯、海勒等外国现代派作家名字，逐渐被文艺界所熟悉。除文学以外，新潮电影、新潮音乐、新潮美术等也同时涌动。不过这个时期对西方现代派文学的介绍，还停留在零散的、知识性的阶段，广大作家和读者尚未把主要兴趣放在这上面。

引起对西方现代派文艺大讨论的，是 1982 年《外国文学研究》上发表的徐迟《现代化与现代派》[②] 一文。该文直接把西方现代派与中国新时期文艺的未来发展结合在一起，提出在我国大规模进行现代化建设的今天，文学如何适应并创造出与之相匹配的"现代化"文学的问题。叶君健、冯骥才等著名作家也撰文予以支持。他们认为，流行于西方的现代派文学思潮，决不是一群怪物们兴风作浪的产物，而是当今世界文坛必然会出现的现象，是文学史上的一场革命。我国文坛也应当有"马克思主义的现代主义"，"中国文学需要现代派"。[③] 徐敬亚在 1983 年《当代文艺思潮》上发表题为《崛起的诗群》一文，概括西方现代派文学特点：一是注意表现人的自我心理意识；二是追求形式上的流动美和抽象美；三是反对传统概念中的理性与逻辑；四是主张表现和挖掘艺术家的直觉和潜意识。这些观点的震撼性以及它与文艺革新的紧密关联，曾激起了许多人积极的期待。但由于当时文化语境的制约，文艺现代化的呼唤对业已形成的现实主义理论格局的影响并不明显。而见诸媒体的舆论是，马克思主义和西方现代派在世界观、创作观上有着本质区别，是两种截然不同的思想体系；西方现代派的中心内容是表现资本主义的

---

① 参考以下文章：袁可嘉：《谈谈西方现代派文学作品》，《译林》1979 年第 1 期；《意识流是什么》，《光明日报》1980 年 4 月 2 日；《西方现代派文学纵横谈》，《福建文艺》1980 年第 4 期；陈光孚：《"魔幻现实主义"评介》，《文艺研究》1980 年第 5 期；董鼎山：《所谓"后现代派"小说》，《读书》1980 年第 12 期；王文彬：《"黑色幽默"试评》，《编译参考》1980 年第 1 期；袁可嘉：《结构主义文学理论一瞥》，《光明日报》1980 年 5 月 14 日；《从结构主义到后结构主义》，《外国文学动态》1981 年第 8 期；裘小龙：《荒诞派戏剧——当代西方文学流派讲话之三》，《飞天》1981 年第 1 期，等等。

② 在这篇文章发表前后，西方现代派文学的话题，已被人们广泛注意到了，并逐步上升为热点问题。徐迟在 1978 年 3 月就发表了《文学与"现代化"》一文；1979 年 3 月，中国社会科学院外国文学研究所组织了一次关于"外国现代资产阶级文学评价问题的讨论"；从 1980 年下半年开始一直到 1982 年初，《外国文学研究》曾开辟"西方现代派文学研究"专栏，对此进行了深入的讨论。

③ 冯骥才：《中国文学需要现代化》，《上海文学》1982 年第 8 期；叶君健：《现代小说技巧初探·序》，《现代小说技巧初探》，花城出版社 1981 年。

危机感和人的异化;现实主义才是我们的艺术之母,它是开放的,可以多吸收其他流派的手法。

在这场讨论逐渐深入的过程中,争论的焦点便集中在西方现代派产生的原因、对西方现代派的价值评估等问题上。人们的话题不断渗透到西方现代派产生的社会思潮和哲学基础问题。大多数论者注意到,文学与各种哲学、社会科学思潮有着广泛而深刻的联系,如现代非理性哲学对现代派诗歌的影响;"意识流"尽管是心理科学的发现,但却在现代派文学中得到广泛运用;存在主义哲学引导下的艺术对人际关系的变形呈现;与柏格森直觉主义有直接联系的非理性艺术;在弗洛伊德泛性欲主义影响下对人类潜意识的开掘等等。这场讨论的深入,为80年代后半期文艺思潮的新变,提供了许多新的理论空间。

新时期从1981年陆续开展的关于塑造社会主义新人问题的讨论,说明了新时期创作倾向的新变化。问题最早在1979年12月召开的第四次文代会上提出,1980年开始成为讨论话题,1981年春受到更多重视并大规模展开讨论,这一年所发表的这方面的文章有20余篇之多。人们就时代对"新人"的需求,什么是"新人"形象,如何处理"新人"形象,"新人"与时代、理想的关系,"新人"的审美价值等方面进行了广泛的探讨。争论的焦点是新人形象的"属性"问题,涉及的作品有蒋子龙的改革系列小说、郑万隆的《年轻的朋友们》、礼平的《晚霞消失的时候》、张贤亮的《灵与肉》等。这一讨论标示着新时期文学已由初期在文艺与外在关系辨析中确立自身,转移到关注文学自身的建设,试图通过深化艺术实践,达到对传统现实主义的超越与革新。

对文学中人性、人情、人道主义问题的讨论,是80年代前期规模最大、对文学产生重大影响的思想现象。人道主义话题与文学实践的历史反思的相互依托与促动,引发了对"人"的观念的思考,导致从人性、人情到人道主义理论的深化,并由文学领域迅速波及整个人文学科,形成新时期强大的人学思潮。围绕什么是人性、人性与阶级性的关系、什么是人道主义、人道主义的历史地位和现实意义、"人"在马克思主义学说中的地位、马克思主义与人道主义的关系、是否存在"人的社会主义异化"等重大问题,展开了大规模深入的讨论。在探讨马克思主义与人道主义关系的过程中,也同时展开对集中体现马克思人道主义理念的早期理论著作《1844年经济学—哲学手稿》一书的新的研究。人们关注马克思在该著中论述到的社会异化及其克服异化的途径,涉及到的人的价值、人的价值的实现与共产主义的关系,以

及对人道主义的理论阐述。1983年周扬在纪念马克思诞生100周年的学术报告会上发表了《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》[①],就人道主义和异化问题发表看法,也因此受到关注。[②] 在对人道主义和异化的研究热潮中,多数研究者都没有停留在只对异化概念的抽象阐释,而是力图从异化角度重新解释历史的荒诞与现实的困惑,显示了强烈的功利性指向。在这场讨论中,文学所受到的实际启示要比其参与其中的理论讨论更为重要,它给文学创作所开启的"人"的观念与发现的命题无疑是巨大而深刻的;它直接推动着文学从人的角度来反思历史,以异化观念为现代中国民族和个人的悲剧寻求新的解释。如《啊,人》和《人啊,人》等小说,就是这方面的代表性作品。在这场讨论中,许多西方现代哲学思潮也先后被引进——实用主义、现象学、结构主义、"新哲学"、科学哲学等。尤其是存在主义,以其理论和审美的双重形态,对新时期初期文学创作中的主题和人物形象的精神指向发生过重要影响。早在1979年,存在主义继荒诞派文学之后就被引入,到1980年前后,对于存在主义文艺的评介已经构成新时期文学领域关于西方文学介绍的主要部分,并且为青年读者所广泛接受。其间所兴起的萨特热、存在主义热、卡夫卡热等,都无不与理论界对异化问题的讨论有关。在此情况下,文艺创作上出现了一些所谓描写"阴暗"、"灰色"的作品,形成了本时期现实主义悲剧的另一种形态。这一时期,逐步成为主潮的人道主义文学思潮,完整地经历了从内到外、内外呼应、自浅至深的建构过程。

本时期还对朦胧诗、文艺心理学、文艺批评方法(以系统论、控制论、信息论为主)、复杂性格、文学创作的商品化倾向、通俗文学等问题先后展开了讨论。这些都说明80年代前期的文学在创作、批评和理论三个方面,较之前一时期有了本质性的改变与发展。

但是值得我们注意的是,从70年代末到80年代末,文学艺术在向十七年现实主义文学格局回归靠拢、重建现实主义审美理性的同时,十七年文艺与意识形态的关系格局也在恢复着。由于长期以来在文学与意识形态关系

---

① 周扬:《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》,《人民日报》1983年3月16日。

② 胡乔木:《关于人道主义与异化问题》,《人民日报》1984年1月27日。

邓小平也曾经指出:"不但在资本主义社会,就是在社会主义社会,也不能抽象地讲人的价值和人道主义";大谈所谓"社会主义异化","不但不可能帮助人们正确地认识和解决当前社会主义社会中出现的种种问题,也不可能帮助人们正确地认识和进行在社会主义社会中为技术进步、社会进步而需要不断进行的改革。这实际上只会引导人们去批评、怀疑和否定社会主义"。《邓小平文选》第3卷,第41—42页,人民出版社1993年版。

的认知上所形成的思维模式和惯性的影响，这一时期文艺创作的变化，依然未能摆脱对政治的依附。伤痕文学、反思文学、改革文学等，都是以文学紧跟时代政治的满足而掩盖了对文学自身审美的深入考察。① 这也反映了本时期文学的问题意识的某种偏颇和审美理性的欠缺。

第三节 80年代后期文学思潮

从1985年开始，新时期文学发生新变。随着社会改革范围的迅速拓展和开放领域的扩大②，文学领域以历史为对象的反思热情逐渐减退，人道主义文学思潮也逐步趋于模糊。孕育于社会改革开放大潮之中的中国现代化想象与思考，开始向文学领域渗透，并影响着文学创作的当下风习和未来的发展走向。与前期相比，这一时期的“文艺现代化”已经超越了作为口号的层面，表现为在审美实践方面的努力。③ 这些努力为文学摆脱传统和无力再现现实的窘境，提供了可能。文学的改革，既体现为对社会改革现实的越来越多的关注，也表现为对已有的“人”的观念、文学观念的刷新与整合。作家们感到社会改革的现实与文艺现代化之间的某种默契，文学开始以改革的姿态面对改革，文学的审美形态也进行着相应的策略调整，艺术创作重点发生了相应的转移。这一时期，文学回应社会文化思潮，有意避开题材内容与当下生活内容的一致性追求，在各个方面开始了试探与创新，五花八门的文学写作逐步取代单纯的现实主义创作方法。多种流派、风格、观念、现象并存的繁复迷乱的状态，成为20世纪末期中国文学的重要现象。

此前10年的文艺思潮，基本上是对“文革”文艺观念格局的破坏和向十

① 试图对意识形态进行消解的政治化言说，很容易滑入政治冲突的漩涡——文学在80年代两次在意识形态领域被责难的情形，就是如此：第一次是1983年前后的“清除精神污染”运动；第二次是1987年前后开展的“反对资产阶级自由化运动”。

② 随着“人民公社”的解体，农村的改革已基本完成，城市改革正式启动。1985年中共中央颁布《关于科技体制改革的决定》、《关于教育体制改革的决定》及1986年《关于精神文明建设的指导方针的决议》，说明改革已在文化领域全面展开，并进入了实质性实施阶段。社会主义初级阶段理论的提出，为社会各方面事业的发展提供了理论依据。

③ 80年代后期，文学的创新努力集中表现为各种实验性创作方法的频繁产生，比如以刘索拉、残雪、李晓为代表的不同风格的“现代派”、马原、余华为代表的先锋派、郑义、韩少功为代表的文化寻根小说、池莉与王朔所标示的不同状态的新写实小说、莫言的“感觉派”小说、刘心武等人的纪实性小说、张贤亮等人性文化小说、王蒙的现代讽喻小说、以铁凝等人为代表的女性写作、冯骥才等人的市井风俗小说创作、高行健等人的探索戏剧、报告文学的社会问题派创作、诗歌领域的后朦胧诗派等。

七年现实主义文艺观念的回归，文艺走在时代思想解放的前列，担负了哲学、社会学、政治学等其他人文学科的许多职责，在产生了一次次轰动效应的同时，也暴露出文学如何尽快获得自身品格等方面的焦虑与困惑。而在本时期里，文学思潮正着眼于新格局的建立。文艺理论界出现的新方法热、新观念热、小说艺术创新的争鸣、文学主体性的讨论、有关创作自由和文艺与意识形态关系的大论争等，都表现出试图建构新时期艺术格局的努力。文学要求寻找自我的呼声日渐普遍，文学在表现时代时如何进一步展现自己的独特性以及文学如何现代化等，是作家们普遍关心和思考的问题。纪实性小说《5·19长镜头》，探索戏剧《野人》、《WM(我们)》，关注性爱的小说《男人的一半是女人》、王安忆的"三恋"，"感觉派"小说《红高粱》，刘索拉、徐星等人的颇具现代意味的小说《你别无选择》、《无主题变奏》、《你不可改变我》，残雪的小说《山上的小屋》、《苍老的浮云》、作为先锋小说开山之作的《冈底斯的诱惑》，带有魔幻意味的小说《爸爸爸》，余华的小说《现实一种》，李晓的小说《继续操练》，池莉的小说《烦恼人生》和方方的小说《风景》、王朔的小说《顽主》，韩东的诗作《有关大雁塔》，北岛的长诗《白日梦》等，都以鲜明的个性，为新时期文学增添了新色彩、新气象。从题材选择、主题升华、手法翻新到价值范畴、审美风格等方面，均开始显示出新时期文学的审美独创性。

过去10年里，新时期文学无论创作还是理论批评，都自觉或不自觉地在文学与社会的对应层次上寻找自身的价值并以此来判定作品的优劣，文学的轰动效应也产生于此。80年代后期，文学的本体性问题备受关注。作家们在"写什么"与"怎么写"两大命题面前，更多地开始关心后者。形式的意义，在作家们的创作观念中日渐强化起来。作家从再现生活到组合生活、表现"感觉'"，这种变化可以从韩少功、王安忆、王蒙、莫言、贾平凹等人的创作历史演变中清楚地看出。前一阶段有关真实性问题的争论，在这一时期已不再具有意义。越来越多的人开始认同文学真实的"主观性"———切被表现出来的都不失为一种真实。把作品作为独立的自足体予以本体性地描述分析，已是理论批评界的时尚。从这一时期的主流创作情形来看，表现生活已相对代替了反映生活，艺术观念发生了整体性位移，文学创作的现代性特征愈加明显。

在过去10年里，文艺争鸣大多围绕具体作品而展开，对一部作品的不同意见常常是理论命题的生发之源。而这一时期，文学论争的焦点发生了变化。形成争论焦点的几乎都属于纯粹的理论性问题，如文学批评方法、文

学的主体性、小说艺术创新、文学寻根等。文学对自身理论的浓厚兴趣反映了对文学本体、文学观念的反思与重构的强烈要求，以至于形成了文艺理论观念变革大潮。这与文学进入 80 年代后期对未来的想象以及文学试图走向世界的现代性焦虑有关。文学从观念到创作开始了全方位突破。特别值得注意的是，一些作家和批评家强调本土意识，倡言应立足于民族现实而实现文学对传统的超越，对原样移植西方文学模式表示怀疑，这透示出对于现代化前景的忧虑。

以下几个重要的论争事件和焦点问题，可以让我们看到 80 年代后期文艺思潮的变化和流程。

1985 年和 1986 年，被人们称之为"方法年"、"观念年"。这两年间，文学批评方法的更新问题成为文学界的热点话题。从新时期文学发展的总体趋势来看，文学思想解放运动，是由对西方文学的作品介绍、艺术手法引进到方法观念的输入而一路发展过来的。早在 80 年代前期已引起人们关注的文艺心理学、复杂性格说以及对朦胧诗、现代派的不同看法，可算是新时期文学对新方法和新观念的热切呼唤。从 1984 年开始，经过 1985 年的推动与泛化，流行于当代西方的各种批评方法迅速被大规模介绍进来，同时被批评家迅速运用到对新时期文学乃至文学史的研究实践当中，如形式主义批评、新批评、结构主义、符号学、解构主义、现象学、接受美学、文艺阐释学、表现主义、象征主义、原型批评、文化分析等等，尤以系统论、信息论、控制论等所谓"三论"的引入和运用最为普遍。自然科学中的一些概念和原理，如熵定律、测不准原理、模糊数学等也出现在文学批评实践之中。林兴宅的《论阿 Q 的性格系统》、刘再复的《论人物性格的二重组合原理》、黄海澄的《从控制论观点看美的客观性》等即是运用新方法研究文学现象，并引起关注和争议的。[①] 新方法热不仅推进了新时期文学研究的发展，也带动了文艺观念体系的变革和学术思维的时代更新，并在此后产生了一些试图将西方文学研究方法本土化的论著。[②]

从 1984 年到 1987 年，围绕文学主体性问题展开了一场论争。[③] 刘再复

---

① 参阅《文艺研究新方法论文集》，江西省文联文艺理论研究室编，江西人民出版社 1986 年版。

② 如鲁枢元著《文艺心理阐释》，上海文艺出版社 1988 年版；曹文轩著《思维论》，上海文艺出版社 1991 年版；朱栋霖主编《文学新思维》（上、中、下），江苏教育出版社 1996 年版等。

③ 参阅何火任编：《当前文学主体性问题论争》，海峡文艺出版社 1986 年版。

发表了一系列论著[1]，提出应在文学中确立人的创造、对象、接受三位一体的主体性地位。他认为文学的主体性的研究是"'人的研究'的一种形式"，同时申明"主体性问题，包括个体的主体性、民族的主体性、人类的主体性。这是强化人的创造性、能动性、自主性观念"。他分别从一般主体性构成、文学主体性内涵和文学主体性的实现途径等方面进行了论述。针对上述论点，陈涌发表《文艺学方法论问题》一文，对刘再复的观点提出了批评。陈涌认为，主体论论者把"作为一种客观存在"的人和"作为行动者的人"分割开，把人的受动性归属于前者，而把人的能动性归属于后者，是错误的。在任何地方，都"不存在超越时间空间，超越社会历史条件的'行动着人'的主体性。离开社会实践，谈论人的受动性和能动性，不是回到机械唯物主义的直观反映论，就是走向主观唯心主义"[2]。程代熙、敏泽等人著文批评了主体性观点的人文主义思想基础。[3] 总体上看，文学主体性的争论焦点是对人的主体性如何认识和人的主体性与社会的关系问题。有关文学主体性问题的大讨论，是 80 年代后期在文艺界产生广泛影响的观念论争，它体现了新时期文学从一开始就关注的"人"的观念的深化，这无疑对 80 年代后期乃至 90 年代文学的发展，产生了明显的推动作用。

从 1985 年就初露端倪的寻根小说创作，引发了文学的文化寻根热。80 年代中后期，正是当代中国社会、经济、文化、观念的转型时期，受海外新儒学[4] 的影响，从文化角度尤其是在对传统文化反思的基础上为中国当代的发展寻找生机与出路，一时成为知识界的热点话题。文学的文化寻根现象，正是在这一背景下的产物，也体现出新时期文学在面对现代化问题时的某种焦虑以及走出困惑的努力。文学的文化寻根现象主要体现在小说创作领域。作为一个创作群体，可以被视为新时期初期知青作家群的集体转向，包括韩少功、王安忆、贾平凹、郑义、郑万隆、阿城、李杭育等人。他们在文化寻

---

① 这些论著包括：《文学研究应该以人为中心》，《文汇报》1985 年 7 月 8 日；《论文学的主体性》，《文学评论》1985 年第 6 期和 1986 年第 1 期；《性格组合论》，上海文艺出版社 1986 年版。

② 陈涌：《文艺学方法论问题》，《红旗》杂志 1986 年第 4 期。

③ 程代熙：《对一种文学主体性理论的述评——与刘再复同志商榷》，《文艺理论与批评》1986 年创刊号；敏泽《论〈论文学的主体性〉——与刘再复同志商榷》，《文论报》1986 年第 18 期。

④ 20 世纪 70 年代以日本为主体，包括中国台湾、香港以及新加坡、韩国等在内的"东亚经济奇迹"的产生与影响，使海外学者开始关注东亚文化，尤其是东亚经济快速发展过程中儒学的作用，新儒学文化研究受到世界性的关注。许多学者试图从儒学文化的影响来解释东亚经济的崛起，继而重建面向未来的儒学文化精神。

根的审美实践之前，首先表达了他们对文化及其相关问题的看法。[①] 韩少功在《文学的"根"》一文中说到，"文学有根，文学之根应深植于民族传统的文化土壤里，根不深则叶难茂"。他认为文学寻根"是一种对民族的重新认识"，是为了"去揭示一些决定民族发展人类生存的根"。郑万隆也认为寻根是"力求揭示整个民族在历史生活积淀的深层结构上的心理素质，以寻找推动历史前进和文化更新的内在力量"。李庆西则指出，文学或文化的根，并不在儒学里面，而是在区域文化中——发源于西部诸夏的老庄哲学，以屈原为代表的绚丽多彩的楚文化，以幽默、风骚、游戏鬼神和性观念开放、坦荡为特征的吴越文化等等，才是民族文化之根的真正栖身之所。郑义、阿城还对五四以来新文化建设中对传统文化的扬弃提出批评，认为五四运动对民族文化的虚无主义态度，造成了民族文化的断裂，五四以来的文化是一种无根的文化。

与这批热情寻根的作家相反，理论批评界却对文学的文化寻根表示了怀疑。有论者指出，文化寻根者们的观点，"更多地流露出对传统文化、传统生活认同、赞美的情调，表现出与社会发展相悖的生活观念与文化观念"，"与我们社会中落后、愚昧的反现代化思潮暗合了，汇入了对抗社会进步的文化逆流之中"。"这种以怀旧情感为主线的'文化寻根'，不但是反生活的，而且也是反美学的。"还有人对文化寻根的负面作用表示担忧，认为人为的文化寻根"在民族文化意识强化的同时，……可能出现当代意识弱化的倾向"。争论之中还涉及到了如何看待民族文化和传统文化、传统与现代的关系、文化继承与当代意识的关系、对五四新文化运动的评价及对海外新儒学的评价等方面。[②] 从新时期文学发展历史来看，文学的文化寻根，反映了在时代价值转型和走向未来的过程中文学干预现实的努力，是不断扩大和深化的当代审美功利性使然。文化寻根的倡导者们，力图通过对民族生存观念和行为方式的还原，展示出民族意识、心态的形成过程，重建民族文化的现代形态，这些努力无疑具有推动文学发展的积极意义。文化寻根现象，以理论探讨开其首，以创作实践殿其后，以思想和现象的并置状态，对 80 年代后期的文学产生了颇为积极的影响。但是，也不能不看到文学的文化寻根

---

① 主要文章有：阿城：《文化制约着人类》，《文艺报》1985 年 7 月 6 日；郑万隆：《我的根》，《上海文学》1985 年第 5 期；韩少功：《文学的"根"》，《作家》1985 年第 4 期；李杭育：《理一理我们的根》，《作家》1985 年第 9 期；李庆西：《谈点文化，谈点"寻根"，再谈点别的》，《当代文艺思潮》1986 年第 3 期。

② 陈晋：《关于文学中的文化问题的讨论》，《文艺理论与批评》1987 年第 1 期。

在理论与实践两方面都呈现出来的矛盾性及其理论准备的薄弱、思考探索的浅尝辄止。

早在80年代初期的拨乱反正中,文学理论界和批评界鉴于建国以来尤其是“文革”中激进主义文艺思潮在文学史写作和文学价值评判方面的恶劣影响,就曾对以往文学史,特别是中国现代文学史的某些结论提出质疑,由此而引出修改或重写文学史的话题。中国现代文学史家王瑶和唐弢就认为自己写的现代文学史“缺点很多”,并对重新改写中国现代文学史提出了“既要开放、又要坚持原则”的意见。他们认为,原则就是要从生活出发,从我们自己的社会条件出发。显然,这时学者们改写文学史的动机来自于时代政治对传统历史的反思。“20世纪中国文学”概念的提出,可算是对这一话题的积极而有力的回应。[①] 而1988年前后,文学界提出“重写文学史”的口号,则是由于80年代后期文艺观念的深刻变革而导致的。新时期文学从1978年以来,西方20世纪文论的大量涌入,各种新的文艺价值观念、概念和评判方式的改变、文学回归自身的呼声、文学向内转的倾向,以及主体性讨论、文学的文化思潮等,都以一种合力推动了80年代后期文学观念的更新。“重写文学史”口号的提出,就是这一历史趋势的具体化的批评实践。1988年4月,《上海文论》开辟“重写文学史”专栏,《主持人的话》申明“重写”的意义是“要改变这门学科原有的性质,使之从从属于整个革命史传统教育的状态下摆脱出来,成为一门独立的审美的文学史学科”,改变过去那种文学史编著中的“非科学的思维定势”。“重写文学史”口号的提出,既反映了80年代后期意识形态环境的宽松和日益多元的观念空间,同时也是从70年代末开始治学生涯的一批年轻学者,在文艺理论和批评方面的一次大胆、深入的积极探索。80年代后期文艺观念的深刻性变革,已在文学创作、文学理论和文学史三个领域全面体现。

本时期还对创作自由问题、文学多元化问题、通俗文学问题、文艺商品化问题、文学作品中情爱描写问题和以及文艺与意识形态关系问题等展开了讨论。这些讨论都一同昭示并构成了80年代文学的活力。

---

① 黄子平、陈平原、钱理群:《论“20世纪中国文学”》,《文学评论》1985年第5期。

第七章
80 年代小说

第一节　80 年代小说概述

整个 80 年代，可以说是 20 世纪末期中国小说家热情最为高涨、探索最为积极、所取得的实绩极为可观的 10 年。

80 年代小说的发展紧承着 70 年代末期的伤痕小说。1976 年 10 月，祸国殃民的“四人帮”被一举粉碎，“文化大革命”宣告结束。经历了十年动乱，从“四人帮”专制主义桎梏下解放出来的人民，怀着再生的喜悦和强烈的义愤，立即投入到了揭批“四人帮”的运动之中。中国作家被压抑的创作生命力迅速喷发。1977 年 11 月，时为北京市中学教师的刘心武(1942—　，生于成都，1950 年迁北京，1961 年毕业于北京师范专科学校)，发表描写中学生生活的短篇小说《班主任》。《班主任》最早通过艺术形象来揭露“文化大革命”给我国人民带来的累累伤痕，尤其是给青年一代的心灵所造成的毒害，其中对青年学生谢惠敏形象的描写直接指向当时政治生活中的“两个凡是”，发人深省。小说一经在《人民文学》发表，立即引起轰动。《班主任》是新时期文学的开山之作，在当代文学史上具有特殊的影响与价值。不久，《文汇报》(1978 年 8 月 11 日)发表了卢新华的短篇小说《伤痕》，伤痕文学和伤痕小说的得名便源于此。小说写的是“文革”时期的革命小将王晓华和叛徒母亲划清界限去辽宁插队，后来得知所谓叛徒罪名其实是“四人帮”所强加，于是带着悔恨的心情赶回上海看望八年未通音信的母亲，不料母亲却在“文革”中饱受摧残、重病缠身，待她赶到时，已经离开人世了。小说从母女感情亦即中国人最为注重的伦理情感入手，揭露了“文化大革命”给无数普通中国人的生活和心灵带来的无法弥合的创伤。当时，产生较大社会反响的伤痕文学代表作，还有张洁《从森林里来的孩子》、王蒙《最宝贵的》、王亚

平《神圣的使命》、肖平《墓场与鲜花》、李陀《愿你听到这支歌》、宗璞《我是谁?》、《弦上的梦》、陈国凯《我该怎么办?》、孔捷生《在小河那边》、张抗抗《爱的权利》、韩少功《月兰》、从维熙《大墙下的红玉兰》和周克芹《许茂和他的女儿们》等。尽管多数"伤痕"作品还仅仅停留在对社会与人生伤痕的表层描写上,尤其是由于很快就有人提出了所谓"向前看"的口号,致使伤痕文学几乎半途夭折,而没有能出现包容更深广的历史内容和具有重大悲剧美学意义的作品,但伤痕文学在中国当代文学史上仍然具有不可或缺的开拓性意义。它冲破了"四人帮"极"左"文艺的种种清规戒律,突破了一个个现实题材的禁区,提出了一系列重要社会问题,并创造了中国当代文学史上第一批社会主义时期的悲剧;其中,对不少人物由于"文革"而迷失自我的描写,达到了相当的深度;它在中国当代文学史上第一次真正遵循现实主义美学原则,"按照生活的本来面目描写生活",以强烈的批判性、暴露性和震撼人心的悲剧性开启了80年代文学现实主义深化的道路;它在中国当代文学史上第一次真正地从人道主义立场来塑造文学人物,描写了在专制主义与极"左"路线统治下人性遭摧残、人权被剥夺的悲剧,成为新时期人道主义文学思潮的先导。

还在伤痕文学兴盛之时,一批敢于思考、富有人生阅历的作家,尤其是一批因为我们党和国家在革命进程中的失误而历尽坎坷的作家(他们中有许多人在1957年被划为右派),如王蒙、李国文、从维熙、张贤亮、方之、高晓声等,就率先突破了一般地提倡"恢复现实主义创作方法"的局限,提出了现实主义深化的主张,并以自己的创作实践,写出了一批具有相当的思想深度和历史深度的作品。在50年代曾以《百合花》蜚声文坛的作家茹志鹃,于1979年2月在《人民文学》上发表的短篇小说《剪辑错了的故事》,被视为"反思文学"的起步性标志。小说通过对主人公老寿在解放前后两个不同历史时期经历的几个典型事件的穿插、组接,让读者通过过去与现在的对比,领悟"文革"的荒诞,反思历史。小说打破线性、单一的叙事逻辑,以人物心理变化为线索,将建国前后的生活片段穿插、交叉地拼贴在一起,在写法上新人耳目。反思文学在创作上的一个重要特征,是从政治、社会层面上还原"文革"的荒谬本质,从一般地揭示社会谬误上升到对历史经验教训的反思,比之伤痕小说,其目光深邃、清醒,主题更为深刻,带有更强的理性色彩。代表作主要有鲁彦周《天云山传奇》、刘真《黑旗》、高晓声《李顺大造屋》、《陈奂生上城》、古华《芙蓉镇》、张弦《被爱情遗忘的角落》、《挣不断的红丝线》、路遥《人生》、叶文玲《心香》、张一弓《犯人李铜钟的故事》、韩少功《西望茅草

地》、李国文《月食》、《冬天里的春天》、王蒙《布礼》、《蝴蝶》、《相见时难》、谌容《人到中年》、张贤亮《灵与肉》、《绿化树》、《男人的一半是女人》、梁晓声《这是一片神奇的土地》、《今夜有暴风雪》、《雪城》、方之《内奸》、史铁生《我的遥远的清平湾》,还有张辛欣《在同一地平线上》、张抗抗《北极光》、军队作家李存葆的《高山下的花环》、徐怀中的《西线轶事》等等。其中陕西作家路遥(1949—1992,陕西清涧县人)的《人生》(1982)叙述了农村青年高加林个人奋斗的故事。为了进城,高加林放弃了身具传统美德的农村少女巧珍,选择了一个家庭有背景的城里姑娘。小说在反思高加林个人人生悲剧的同时,深刻批判了固有社会经济体制下巨大的城乡差距给人的尊严和价值带来的戕害。知青作家梁晓声的《今夜有暴风雪》(1983)一改知青文学中常见的一代青年人在“文革”中遭受愚弄的单一主题,激情而深沉地表现了这一代年轻人在酷烈环境下虽九死而未悔的人性追求和沉重的痛苦。李存葆的《高山下的花环》(1982)故事发生的背景是当时的自卫反击战,小说在批判现实生活中的特权思想的同时,着力描绘的是中华民族的优秀儿女“位卑未敢忘忧国”的情怀。徐怀中的《西线轶事》(1980)借助自卫还击战争题材,表现战争的悲剧或青年一代的高尚情操;作者揭示的是刘毛妹这样一个经历过“文革”的创伤、理想幻灭的青年,在新的时代依然没有找到人生的坐标,依然是新生活的“多余的人”,其形象依然是“文革”悲剧的延伸。这些创作在反思历史与现实中凸现的是对人的反思和对人性、人的心理世界的新的思考。另一位军队作家朱苏进则以具独特美学力量的小说《射天狼》等突破了军事文学的固有框架。

值得注意的是,当一个时代即将消逝,人们愉快地“与过去的生活告别”时,文学往往呈现出喜剧性特征。于是,在反思文学最后的延宕阶段,出现了两部喜剧性地总结“文革”的作品:王蒙的《名医梁有志传奇》和张宇的《活鬼》。前者通过所谓“名医”梁有志在“文革”中的种种荒唐而奇特的遭遇以及其一生奇奇怪怪、可笑而又可叹的命运,抨击了当代中国曾经走过的那一段可笑而又可悲的历史;后者描写的是一个农村社会常见的“阿混”,竟然凭借着“文革”期间的派系林立、争斗,大发语录财、标语财,其浑水摸鱼的赚钱方式与那些“神圣”、“崇高”的举动摆放在一起,越发衬出后者的虚妄无稽。

在反思文学的思潮中,有的作家突破了单纯的政治或社会视角,从文化的角度思考人、发现人,他们描写中国社会各个阶层人的悲喜剧,揭示这些悲喜剧所产生的原因,代表作家主要有陆文夫、张洁、谌容等。“文革”后陆文夫相继发表了《献身》、《小贩世家》、《围墙》、《美食家》、《井》等侧重描写苏

州市井风情的小说，不仅凸显出较为浓烈的苏州地方文化色彩，而且深化、拓展了对人的主题的探索。张洁(1937—　)，北京人，70年代末期她以小说《从森林里来的孩子》、《爱，是不能忘记的》、《沉重的翅膀》、《祖母绿》等引起文坛注意。这些作品大多以知识分子尤其是知识女性为描写重心，在中国社会变迁的广阔背景上探讨人类的情感尤其是女性的心灵，在当代作家中较早地阐释、表现了女性意识。其中，《爱，是不能忘记的》(1979)在当时影响颇大。小说描写了一对终生相思的情侣囿于社会道德观念不能结合，只能以纯粹的柏拉图式的精神恋爱互相痛苦地守望，深切地描写了没有婚姻的爱情的痛苦与没有爱情的婚姻的不幸，并不是表层地批判所谓的封建传统道德对爱情的束缚，而是尖锐地揭示了社会现实与传统观念对人性、人的自由的剥夺以及在这种束缚与剥夺中人的精神困境。谌容在这一阶段有重要影响的作品是《人到中年》(1980)，小说讲述的是北京某医院一中年大夫陆文婷医术精湛，工作兢兢业业，但她个人的生存条件却异常窘迫，衣食住行等问题一样都没有解决。小说不仅批判了当时的脑体倒挂问题，而且在新时期文学领域最早推出了被十七年极"左"路线所否定的知识分子形象，率先发出了尊重知识、尊重人才的呼声。《人到中年》、《人生》和《天云山传奇》、《芙蓉镇》、《高山下的花环》等都曾被改编成电影，《今夜有暴风雪》和《新星》被改编为电视剧，在80年代公映，产生很大影响。

80年代的文学观念处于转型期。80年代上半期的文学观念基本承袭发端于30年代革命文学、发展于"文革"前十七年的反映论的现实主义文学观，文学创作紧紧追随时代。1978年，中国共产党的十一届三中全会召开，宣布工作重心开始由原来的抓阶级斗争转移到抓经济建设上来。于是，作家们纷纷将热情投注于经济改革的时代现实。率先呼应这一思潮的，是天津作家蒋子龙。蒋子龙(1941—　)，出生于河北省沧县，1960年入伍，复员后一直在天津工厂工作。1976年发表小说《机电局长的一天》，1979年发表成名作《乔厂长上任记》。这部作品不仅大胆地暴露了十年浩劫对我国的工业战线造成的严重创伤以及积弊如山的现实，而且大胆揭示了新的历史时期出现的新问题、新矛盾，开了改革文学的先河。从艺术上看，这部小说对改革的描写还过于简单，给人以一种浪漫主义的热情而缺乏深刻的思想启迪，但在当时的社会产生了很大影响。蒋子龙所写的《乔厂长上任记》、《一个工厂秘书的日记》、《拜年》、《开拓者》、《赤橙黄绿青蓝紫》、《燕赵悲歌》等曾连续数年获得全国优秀小说奖。此后，一大批改革文学作品，如张锲的《改革者》、张一弓的《赵镢头的遗嘱》、水运宪的《祸起萧墙》、柯云路的《三千

万》、《新星》、李国文的《花园街五号》、张贤亮的《男人的风格》、王润滋的《鲁班的子孙》、张炜的《秋天的愤怒》、《古船》、贾平凹的《鸡窝洼人家》、《腊月·正月》、《浮躁》、何士光的《乡场上》、王蒙的《坚硬的稀粥》、路遥的《平凡的世界》等相继出现。总体上看,改革小说侧重反映的是新旧体制转换时期的社会矛盾,记录了改革的艰难及其导致的"人"的观念、人与人关系包括伦理关系和道德观念的变化,在创作方法上以现实主义为主,注重对人物形象特别是改革者形象的塑造,在当时被称为新人形象塑造。

反思文学与改革文学作为新时期文学中最早回到当下的创作,也是作为20世纪中国文学发展进程中最后一次功利主义色彩突出、功利话语与审美话语结合得较为完美、表现得较有力度的小说思潮,含蕴着较为丰富的美学内容。这主要体现在:一、高晓声、贾平凹等一批作家对当代农村改革中处于传统观念下的农民精神世界作出了发人深省的挖掘与反思。高晓声(1928—1999),江苏省武进人,曾因与方之、陆文夫、叶至诚等筹办《探求者》文学月刊,被打成右派,下放回原籍劳动。1980年发表的《陈奂生上城》是他复出后创作中一个比较明显的分水岭。在此之前他创作的《李顺大造屋》、《"漏斗户"主》主要是从物质方面揭示新中国农民在极左路线的统治下,在政治风云的播弄中极其艰难的生存状态,侧重反思农民悲剧命运的外部原因。从《陈奂生上城》开始,高晓声的笔触伸向农民灵魂的深处,探索新时期农民的精神状态,寻绎其悲剧命运的内部原因。通过对陈奂生形象的刻画,作品深刻地揭示了在新的历史时期,现代化的历史要求同农民精神现状之间的巨大矛盾。陈奂生上城的"奇遇"充分说明了当代农民还没有从阿Q的阴影下走出[①],新时期的问题仍然是教育农民;如果农民在精神上不获得真正的解放,农村经济改革、农村现代化是根本不可想象的。对于农村经济改革,贾平凹(1952—　)最初是持热情肯定态度的,《小月前本》、《鸡窝洼人家》热情洋溢地肯定了改革给农村青年思想感情、爱情婚姻等带来的可喜变化,但作家其后所写的《腊月·正月》则较为冷峻。作品中的韩玄子是一个为小农经济意识的汪洋大海所包围的中国小知识分子,他身上所具备的传统价值观使他在乡村备受尊敬,然而改革的洪流令他面临挑战,从而不由自主地发出种种可悲而可笑的言行。作品在展示这个人物必将被历史无情抛弃的同时,醒目地凸现这个人物所具有的危害性。二、山东作家群对改革进程中的中国农民作出了多方位的思考与探索。其中矫健的《老霜的苦闷》、

① 范伯群:《高晓声论》,《文艺报》1982年第10期。

《圆环》、《快马》、王润滋的《卖蟹》、《鲁班的子孙》等主要是对改革中出现的唯利是图现象表达了一种道德忧虑。改革是必要的,但改革进程对中华传统美德的冲击亦需关注。王兆军的《拂晓前的葬礼》(1984)则从政治文化的角度剖析了中国农村社会土壤中所孕育的"农民政治家"的复杂性格,以及这种"政治人格"的必将为历史所淘汰。张炜的《秋天的愤怒》、《古船》等,从农民自身来挖掘、寻绎那些可以冲破现状、引领未来的正面因子,其所塑造的李芒、隋抱朴等形象可以说是新时期农村小说画廊中较有力度的正面人物。三、柯云路的《新星》(1984)对现阶段物质文化环境中所能提供的推动改革的正面力量作出了全面而集中的开垦与整合。在主人公李向南身上几乎凝聚了同时期改革者形象身上的一切优秀品质,其对现实社会的批判以及对旧有官僚体系的冲击,在当时富有震撼性,从而将改革小说推向了一个高峰。然而,李向南这一形象在展现了该阶段现实条件所能赋予的美学价值的同时,也鲜明地暴露了其创作与社会接受的文化局限性——清官意识。可以认为,《新星》在将改革文学思潮推向一个高峰的同时,也显示出这种文学思潮面临着的某种危机,即现阶段物质、文化环境中可以借鉴、运用的精神资源与物质力量的局限性。新时期小说实践也由此进入了一个反思、谋求新路的阶段。

从80年代中期开始,或整个80年代中后期,围绕着对传统文化与价值观念的反思、批判与重建以及文学的解放与转型,当代小说家们展开了多元的探索:

一、纪实文学悄然兴起。代表作主要有刘心武的《公共汽车咏叹调》、《5·19长镜头》,张辛欣的《北京人》系列。与传统现实主义小说相比,那种用作家的主观意图(政治的、社会的)强烈干预小说内容的做法在这批作品中被淡化了。换言之,传统现实主义小说在文本具体操作中往往"直奔主题",强调小说具有某种明确的宣谕功能,而这批作品则有意识地淡化这种宣谕目的,通过纯"纪实"的描绘让生活本身说话。严格地说,这种做法显示的是作家在失去了某种既定的价值理念之后干脆回避观念的参与,而仅以现实生活本身所显示的意蕴来吸引读者,其中已经隐伏了稍后出现的"新写实小说"的某些美学特征。

二、回归自然。在现实主义精神受挫、作家们穷尽探索而未能找到新的力量、资源之前,以张承志为代表的一批作家不甘就此消沉,转而把目光投向了大自然。张承志(1948年—),回族,籍贯山东,1967年毕业于北京清华附中,1968年到内蒙插队,1972年入北京大学历史系学习,1978年考入中

国社会科学院研究生院从事历史学研究。他的作品主要申述的是这样一种理念：在一个没有英雄、没有信仰的时代，宁可皈依某种宗教。他浓墨重彩地描绘了大自然的伟力、野性与崇高，人与大自然的对峙、搏斗，希图在大自然的崇高与伟力的衬托下弘扬人的主体力量。代表作主要有《春天》、《黑骏马》、《北方的河》等。他的后一类作品与邓刚的《迷人的海》、刘舰平的《船过青浪滩》、郑万隆的《老棒子酒馆》、王凤麟的《野狼出没的山谷》等一起推动了回归自然的思潮。这批作品的意义在于：自然在此之前的中国小说中一直是作为环境因素存在的，而在这批作品中自然具有了主题的意义。这些作品的局限性在于，其所描绘的人物在面对大自然时往往表现出一种大无畏的英雄气概，但一旦进入社会却会显现出精神上的扭曲与委琐，因而并不能充当这批作家所希冀的牵引社会前进的精神动力。

伤痕文学、反思文学、改革文学，正是其所处的拨乱反正和改革开放的社会情境之下的主导性社会政治话语，其所具有的启蒙功能主要立足于社会政治层面。它们的目的主要是为当时的思想解放与改革开放的社会政治实践进行文学的论证。而 1985 年前后形成潮涌的寻根小说创作，如有的论者所说的，则是超越了社会政治层面，突入到历史与文化的深处，对中国的民间生存和民族性格进行了文化学的思考。这和当时的文化研究热与传统文化价值重估思潮相呼应。寻根小说的前奏可以追溯至 80 年代初汪曾祺、邓友梅、吴若增等写的一些小说如《受戒》、《大淖纪事》、《那五》、《翡翠烟嘴》等，真正兴盛是在 1985 年前后。韩少功、贾平凹、李杭育、郑万隆、阿城、张承志、王安忆等是寻根小说的代表作家，主要作品有：韩少功的《归去来》、《爸爸爸》、《女女女》，陆文夫的《美食家》，阿城的《棋王》、《孩子王》、《遍地风流》，张承志的《黑骏马》、《北方的河》，郑义的《老井》、郑万隆的《异乡异闻》，贾平凹的《古堡》、《远山野情》，李杭育的《最后一个渔佬儿》、《沙灶遗风》、《土地与神》，王安忆的《小鲍庄》等。寻根小说最为显著的特点是：以现代意识观照现实和历史，反思传统文化，重铸民族灵魂，探寻中国文化重建的可能性；作品题材和文化反思对象呈鲜明的地域特点；在表现手段上既有中国传统文学的手法，又运用现代派的象征、暗示、抽象等方法，丰富和加深了作品的文化意蕴。

综览寻根小说，这批作家们对自己所寻的"根"究竟是什么，文化这一概念究竟是什么等问题，并不很了然，对"根"或文化的态度也较复杂，概括地说大致有三类：一是持肯定态度。代表作主要有阿城的《棋王》，邓友梅的《烟壶》、《那五》，郑万隆的《异乡异闻》系列。曾因在 50 年代发表爱情探索

小说《在悬崖上》而被打成右派的作家邓友梅(1931— ,天津人),在80年代发表了《那五》、《烟壶》,作品所显露的文化意蕴与寻根小说的文化思考相呼应:企望从传统文化的层面透视人生,并借助那五、乌世保这两个八旗子弟的没落与新生讴歌了传统文化的拯救力量。阿城(1949— ,北京人,原名钟阿城)的《棋王》(1984)写的是关于吃和下棋的故事,作品揭示了我们这个民族凭借着极其简陋的物质和精神生活,度过了许多动乱的年代,充分让我们领略到了民族的韧性。作品也表达了这样的思想:道家文化传统是中国民间应付乱世的有效工具。二是持否定态度。代表作有韩少功的《爸爸爸》、《女女女》,王安忆的《小鲍庄》、《大刘庄》等。韩少功(1953—),湖南长沙人,本来是要从民族文化教育中寻找美质的,他在《文学的"根"》一文中曾经呼吁"绚丽灿烂的楚文化哪里去了?"然而他在《爸爸爸》(1985)中所寻出的却是我们这个民族文化传统中深植的一个丑陋不堪的"老根"丙崽。丙崽是一个白痴,却被全村人奉若神明,他的胡言乱语导致全村人在一场大战中伤亡惨重。作者在这里批判了我们这个民族常常将自身的命运交付给某种荒诞而抽象的异己物,致使整个民族常常陷入一种无理性的盲动之中。王安忆(1954—),生于南京,在新时期小说发展的每一时期,她都捧出了自己的佳作。在寻根小说阶段,王安忆的力作是中篇《小鲍庄》(1985),还有性爱小说"三恋"(《荒山之恋》、《小城之恋》、《锦秀谷之恋》)等。《小鲍庄》描写一个贫穷、常常遭受洪水袭击的小村庄人人都很仁义的故事。王安忆在小说的小引中写道,小鲍庄的祖先原先是某朝的大官,皇帝派他治水,失败后原本要杀头,后来又宽恕了他,但他却不肯宽恕自己,举家迁往洪水常常光顾的小鲍庄,以此来赎罪。作品揭示的道理是,仁义作为中国人的一种足以自豪的传统,实质上在某种程度上已经构成了中华民族的原罪意识,应予否定。三是持历史主义态度。代表作有冯骥才的《神鞭》,李杭育的《最后一个渔佬儿》、《沙灶遗风》、《土地与神》等葛川江系列小说。冯骥才(1942— ,天津人)的小说从批判"文革"开始,逐渐转向对"怪世奇谈"的描绘,从政治的批判转向文化的反思,著有《铺花的歧路》、《啊!》、《神鞭》、《三寸金莲》、《阴阳八卦》和《雕花烟斗》(短篇小说集)等。他的长篇小说《神鞭》中的主人公曾经打遍天津无敌手,但在八国联军的枪炮面前,神鞭却不堪一击;于是主人公毅然决然地抛弃了神鞭,投入了北伐军,练成了双枪神枪手。作者在这里表现了对传统文化的一种历史主义的态度。

当然，文化寻根的局限性，也是明显的。[①]

70年代末，宗璞的《我是谁》、茹志鹃的《剪辑错了的故事》、王蒙的《春之声》等一批小说对西方现代主义小说技巧的借鉴和运用，引起文坛的关注。从1985年开始，在寻根小说兴起的同时，刘索拉的《你别无选择》、徐星的《无主题变奏》、莫言的《透明的红萝卜》、残雪的《山上的小屋》、马原的《冈底斯的诱惑》等一批小说的出现，形成了在当时极具冲击力、对后来也产生深刻影响的中国先锋小说的潮流。这股潮流成为80年代后半期精英文学在小说领域颇具代表性的表现，它不仅在语言形式、叙述技巧方面，而且在思想观念、文学精神上，也都表现出对西方现代文学尤其是第二次世界大战以后西方文学思潮和创作方法的接收和吸纳。

刘索拉的《你别无选择》(1985)以戏谑、夸张的方式，描绘出一个音乐学院里种种荒诞、骚动和疲惫、压抑的心灵与精神形态，充满了黑色幽默式的危机，但不同于西方黑色幽默小说的绝望感的是，它在荒诞的氛围中包孕了追求自我价值实现的活力和克服精神危机的反抗。[②] 徐星的《无主题变奏》(1985)以第一人称叙述一个从大学退学去当饭店服务员的年轻人的日常生活，小说充满对世事的嘲讽，对世俗价值的调侃，对庸俗和虚伪的鄙视，表现出对个人价值的追求和在这种追求中的内心孤独感与精神优越感。在刘索拉和徐星的小说中，西方现代派文学尤其是存在主义的一些基本主题，如

---

① 有评论认为："'寻根文学'的初衷，是要'理一理民族文化的根'，寻找本民族肌体深处尚未被'儒家文化''侵蚀'的'野性而自然的'生命力和创造力，企望在这个起点上重新铸造民族的灵魂。这是一次负载着现实功业和精神超越的双重期待、但注定无果而终的运动，因为作家们所乞灵的是一块虚妄的'人类理性的处女地'——即超乎寻常的野蛮与自然力在人身上显灵。它是一种被中国人无限憧憬地名之曰'血性'和'仙风道骨'的东西，它的反抗秩序的美学外表被罩上种种富有魔力的光环：力的舞蹈，无羁无绊，征服一切，行侠仗义，自由自为，出神入化……归纳起来，便是山林精神、道家风骨和人伦温情，它们是寻根作家所追索的'根'，是我们这个古老民族的边缘文化传统。寻根派作家们似乎没有意识到：山林精神的'血性'蛮力与其说是勇气的结果，毋宁说是对'强力征服'的潜意识信奉；……与其说是个性意识的高扬，毋宁说是理性缺席的混沌不分。至于棋王王一生的'道家风骨'，与其说是因雄守雌以柔克刚，不如说是对压抑而无奈的生命作了美学与哲学的美化；与其说是悠游天地得大自在，不如说是作家成功地规避了个体生命必须直面的外部与内心的真实困境与冲突。"李静：《不冒险的旅程》，《当代作家评论》2003年第1期。

② 有人提出批评："如何理解森森的追求、理解这部五重奏的音乐内涵(包括主题和形式两个方面)关系着这部小说的主题意义。……由于小说采取的十分明显的非现实主义创造方法而使其具有深层次的象征意义，因此人们大抵会产生某种审美困惑。对于当代青年来说，他们的追求似乎仅仅停留在一种直觉自为的反传统的低级起点之上，他们可能获得的成功因此也会带有某种偶然性和盲目性。他们的探索和追求缺乏一种社会大我意识和历史的自觉性。"魏威：《如何反映当代青年的性格——评中篇新作〈你别无选择〉》，《文汇报》1985年5月13日。

孤独、个人选择、存在的荒诞、个体反抗等，得到了中国式的表达。

如果说在刘索拉和徐星的小说中有着观念先行的痕迹，那么在残雪、莫言的小说中感觉冲动则进入突出的位置。残雪（1953— ，湖南长沙人，原名邓小华）的《山上的小屋》（1985）、《苍老的浮云》（1986）等小说，显示出痴人说梦般的质地，纷乱、拥挤、无羁的幻觉和疯狂、怪诞、血腥、森冷的意象俯拾皆是，细腻、敏锐的感觉世界被夸大、强化和变形，小说通过这种方式颠覆了正常与反常、理性与疯狂的世俗界限，以此接近存在的真相，传达欲望的冲动和生命的活力。残雪认为自己的小说是关于灵魂的故事，她说："我要写的东西不在大家公认的世界里。""这些小说全都用不同的方式讲述同一个故事——关于那个世界，关于灵魂，或关于艺术王国的故事。"[①] 莫言的《透明的红萝卜》（1985）和《红高粱》（1986）等小说，重视感觉的呈现，色彩鲜明而丰富，叙事往往由感觉引导，由情绪推动，将逾越常规的生命活动形诸令人惊耸的语言表达，极富感性的强力刺激，诡谲奇伟，气势逼人，意象纷呈且奔涌而来。

这一时期，以马原《拉萨河女神》（1984）、《冈底斯的诱惑》（1985）等小说为先声，注重形式实验的小说开始兴起。马原以及紧随其后的洪峰、格非、苏童、余华、叶兆言、孙甘露、潘军、北村、吕新等作家的作品，以各不相同的面目涌现出来。他们都表现出对小说形式和语言的自觉意识和竭力追求。马原这一时期的创作将小说"怎么说"的问题突出得令人瞩目，摆脱了长期以来小说乃至整个文艺创作都需要优先考虑"说什么"的拘囿。先锋小说家们在形式实验上无不各呈其能。洪峰的《极地之侧》（1987）在对关于死亡的叙事中，充分利用作者与叙述者、被叙述者之间的关系的变化；余华的《一九八六年》（1987）将特定时间里的事件切割、延伸、折返，打破了传统叙事的既有套路；苏童的《一九三四年的逃亡》（1987）撕碎了历史（时间）的线性纬度，事件与人物的碎片飘浮在欲望话语的涌动之中；格非的《褐色鸟群》（1988）在虚构中虚构，构成叙事的圈套，戏弄和颠覆了传统的小说结构方式；孙甘

---

① 残雪：《中国当代作家选集丛书·残雪卷》，第3页，人民文学出版社2000年版。戴锦华提出，残雪小说的意义：救赎的缺席、权力与微观政治。并说"以游戏的阐释或阐释的游戏进入残雪的世界，或许是唯一恰当的途径和方式"。戴锦华：《残雪：梦魇萦绕的小屋》，《南方文坛》2000年第5期。关于《突围表演》的阐释，参见吴义勤：《荒诞的写真》，朱栋霖主编：《文学新思维》（下卷），第580—587页，江苏教育出版社1996年版。关于残雪90年代的小说，阎真说："残雪在这个时期的创作更多地是在玩一种'空筐游戏'，每篇小说都提供了一个空筐，读者们或阐释者往筐中放什么，就是什么。"参见阎真：《迷宫里到底有什么》，《文艺争鸣》2003年第5期。

露的《请女人猜谜》(1988)在两个虚构叙事的相互映照、叠合、穿插之中,播撒语言的迷雾……先锋小说都淡化乃至取消了小说在文化和意识形态上的意义传达,而让位于话语欲望的尽情释放和叙述技巧的炫目演示。这些小说普遍运用"元小说"的手法,消弭了传统小说的真实与虚构的界限,颠覆了传统小说的真实观,使小说成为开放的文本,充满不确定性。这些小说放弃了对现实的真实反映,将人物、时间、空间等因素都加以抽象化,使之成为作者手中随意操纵的符号,以致文本只具有自我指涉的功能。所有这些,构成了 80 年代小说叙事的革命。这场革命对文学传统的反叛,影响着整个 80 年代的思想文化背景。正是在这种意义上,先锋小说形式的实验并不仅仅表现为形式本身,而是时代精神的某种象征。这些小说实验在观念和方法上对后来者的写作产生了深远的影响,但是,对形式的极端强调造成的空洞感和虚无感也值得人们审视;正如格非后来所反省的:"如果形式感的东西不被我们的作家的灵魂所照亮,那么它在现在这样一个产生着巨大变化的社会转型期的大背景下,就显得未免奢侈。"①

上述不同形态的先锋小说,在思想、文化、文学观念和方法上,将西方现代主义和后现代主义文学的资源植入了当代中国文学的土壤,给本土的文学带来了新鲜的血液,丰富了文学的色彩,激发了创造的热情,在激进的反抗姿态里透露了蓬勃的生机和活力。与此同时,也有人注意到这些小说的局限性,称之为"一批不能结出果实的花朵",因为"某种价值观的陈旧……转化为价值观的虚无,拒绝原有的价值体系后,便是为自己留下了一片精神的荒原"。② 有论者对此提出更深层次的思考,因此也曾产生过这批受西方现代主义影响的中国探索小说是否是真正的现代派,抑或是"伪现代派"的争论。③

80 年代后期最为引人注目的文学现象,是新写实小说思潮的崛起。新

---

① 林舟(陈霖):《生命的摆渡——中国当代作家访谈录》,第 70 页,海天出版社 1998 年版。

② 吴秉杰:《"先锋小说"的意义》,《人民日报》1989 年 4 月 4 日第 6 版。

③ 刘晓波:"毫无疑问,刘索拉等人的创作受到了西方现代文化的巨大影响,但这影响更多的是艺术形式上与表现手法上的,而不是内在精神上的。……这部作品的结构、语言、人物的外在特征与其内心世界的追求有着明显的对立,读过之后总感到形式与内容是没有很好地统一起来的两层皮。也就是说,处在夹缝中的中国当代的新的审美思潮还没有最后找到一种完全适合于当代中国的时代精神的艺术形式。……中国当代文学对人的内心世界的揭示主要还是有意识的社会层次和道德层次,而有意识的层次必然是相对明晰的、有序的,因而也就不完全适应于西方现代文学的表现形式。克服这种分裂,是中国当代作家在艺术形式的探索上的首要任务。"刘晓波:《一种新的审美思潮——从徐星、陈村、刘索拉的三部作品谈起》,《文学评论》1986 年第 3 期。

写实小说一出现就产生了较大的影响。新写实小说的创作特点主要表现在:创作方法虽仍以写实为主,但特别注重对现实生活"原生态"的还原,强调作品中所呈现的现实生活应有一种原生状态的感觉;在主题上,更多表现现实的荒诞、丑恶、灰暗与无奈;大多采用客观化的叙述态度,提倡作家应"退出小说"、"零度介入",即有意采用一种缺乏价值判断的冷漠叙述等。新写实小说的主要作家有刘震云、刘恒、池莉、方方等。此前的实验小说作家苏童、叶兆言等也写了不少新写实小说。一般认为,刘震云的《一地鸡毛》、《单位》、《官场》,池莉的《烦恼人生》、《不谈爱情》、《太阳出世》,方方的《风景》、《桃花灿烂》等,是新写实小说的代表作。

从整个文化思潮背景来看,80 年代中国文坛受西方哲学、美学影响最大、最广、最深的是现代主义,尼采、弗洛伊德、萨特是对 80 年代中国文学影响最大的思想家,"上帝死了"、"力比多"、"他人即地狱"、"存在先于本质"的思想观念或深或浅地渗透于 80 年代的小说创作之中。

在本世纪二三十年代曾对中国新文学产生重要影响的西方十八九世纪的现实主义、浪漫主义文学,对于 80 年代中国文坛的影响已渐去渐远;从易卜生、巴尔扎克、托尔斯泰、契诃夫到别林斯基、车尔尼雪夫斯基所提倡的传统现实主义美学,已为中国文坛所熟知与普遍接受。1980 年起,由袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编的《外国现代派作品选》4 册 8 本陆续由上海文艺出版社推出,首次发行五万册;1981 年高行健的小册子《现代小说技巧初探》由花城出版社出版,颇受作家欢迎[①];同年陈焜的论著《西方现代派文学研究》由北京大学出版社出版,引起关注;从 1980 年底开始,《外国文学研究》最先开辟"西方现代派文学讨论"专栏,受到了创作家与理论家的广泛关注。这些文学活动开启了 80 年代中国文坛介绍西方现代主义文学的先河。19 世纪末、20 世纪在西方勃兴的现代主义各种流派、重要作家都先后被译介,后期象征主义的里尔克、瓦雷里、艾略特、勃洛克、安德列耶夫、梅特林克、霍普特曼,表现主义戏剧家斯特林堡、奥尼尔,意识流小说家伍尔夫、普鲁斯特、乔伊斯,荒诞派文学家卡夫卡、贝克特、尤奈斯库,黑色幽默小说家海勒,存在主义文学家加缪、萨特,拉美魔幻现实主义文学家马尔克斯,日本新感觉派作家川端康成,苏联作家艾特玛托夫,海明威、福克纳、劳伦斯、昆德拉、博尔赫斯,以及戏剧家布莱希特、迪伦马特等等,都曾引起 80 年代中国文坛的

① 冯骥才称这"好像在空旷寂寞的天空,忽然放上去一只漂漂亮亮的风筝"。《中国文学需要"现代派"》,《上海文学》1982 年第 2 期。

强烈兴趣与热切关注。

弗洛伊德精神分析学的一系列著作经二十余年冰封终于在中国又一次出版[①],与弗洛伊德精神分析学相关的一批小说《查特莱夫人的情人》[②]、《洛丽塔》、《一个女人一生中的24小时》等再次出版,郁达夫、沈从文、施蛰存、张爱玲的小说,以及台湾作家白先勇的小说,一起推波助澜掀起了泛滥于80年代中期的"弗洛伊德热"。弗洛伊德主义在当代中国文坛以被误解的"泛性论"渗透在众多作家的创作中,对张贤亮、王安忆、刘恒、苏童、莫言、王朔、张弦、张洁、路遥、张辛欣、张抗抗、刘索拉、残雪、孙甘露、贾平凹、王蒙等人的创作中都有深刻的影响。意识流中的无意识理论,是当代文学中非理性主义倾向的基础;伍尔芙的《墙上的斑点》、普鲁斯特的《追忆似水年华》、福克纳的《喧哗与骚动》、乔伊斯的《尤利西斯》,在当时的文学界都受到了热切关注。几十年来在中国被压抑的表现主义美学观念在80年代也获得舒展,从克罗齐到科林伍德、苏珊·朗格的表现主义美学[③],和朱光潜等人的译介,从斯特林堡、奥尼尔的表现主义戏剧到卡夫卡小说,形成了一个表现主义热。在这一文化语境中,文艺心理学同时崛起,文学的主体性,经刘再复提倡,获得深入而广泛的探讨[④],从而整体地改变了80年代中国的文学观念,传统的、凝固的现实主义观念被打破,多元格局由此形成,这是80年代中国文学的最大收获。而这一变化中最重要的是"人"的观念的变化,是中国人对自我的新发现。

对尼采张扬个人自我价值、"重新评估一切"的彻底反传统、反偶像精神,以及克罗齐、叔本华、柏格森等所建构的非理性主义思想的关注,以及陈鼓应等人的一批相关研究著作的问世[⑤],使反叛的思想、张扬自我的观念在

---

① 如弗洛伊德《精神分析引论》,商务印书馆1984年出版;弗洛伊德《梦的释义》,辽宁人民出版社1987年出版;霭理士《性心理学》(潘光旦译注),三联书店1987年出版;荣格《寻找灵魂的现代人》,贵州人民出版社1987年出版。

② 《查特莱夫人的情人》,曾于1936年由上海北新书局出版,饶述一译。1987年湖南人民出版社重印此书被禁,10万册书封存化浆(订单36万册)。2004年人民文学出版社始得重印。

③ 克罗齐:《美学原理》,朱光潜等译,外国文学出版社1983年版;科林伍德:《艺术原理》,王志元等译,中国社会科学出版社1985年版;苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版。

④ 刘再复:《论文学的主体性》,《文学评论》1985年第6期、1986年第1期;参见《自由地讨论,深入地探索——关于刘再复〈论文学的主体性〉一文的讨论》,《文学评论》1986年第3期。

⑤ 如尼采:《悲剧的诞生——尼采美学文选》(周国平译),三联书店1986年版;尼采:《查拉斯图拉如是说》(尹溟译),文化艺术出版社1987年版;陈鼓应:《悲剧哲学家尼采》,三联书店1987年版。

中国当代创作中大受青睐。

80年代中期以后，萨特存在主义也受到关注，海德格尔《存在与时间》、萨特《存在与虚无》等中译本问世。[①] 围绕着海德格尔、萨特的"存在主义热"逐渐取代了"弗洛伊德热"、"尼采热"。"存在先于本质"论、"自由选择"论以及关于世界是荒诞的等思想理念，深入中国文学创作界，人的异化、人与社会的对立、个人的尊严、当代人的失落感、孤独感、荒诞感，选择、寻找的主题，这些存在主义思想渗透在80年代后期与90年代的文学创作中。艾略特、卡夫卡、加缪、福克纳、伍尔夫、劳伦斯、奥尼尔、斯特林堡、贝克特、尤奈斯库等一大批西方现代主义作家及其作品被持续引进中国。现代主义，同长期在中国文坛雄踞主流的现实主义思潮形成相峙互补。小说创作中的先锋、实验意识日益强烈，现代主义倾向日益明显，马尔克斯的《百年孤独》、海勒的《第二十二条军规》、米兰·昆德拉的《生命不能承受之轻》以及巴塞尔姆、巴思、品钦、冯尼戈特、博尔赫斯、塞林格等现代主义与后现代主义作家的影响日益增强。王朔、余华、苏童、莫言、刘恒、格非、孙甘露、叶兆言等作家在80年代后期与90年代的小说创作中，都显示中国实验小说的现代主义倾向中包孕了后现代主义因素。

从小说创作方法和形式技巧方面来说，从70年代末开始的对西方现代派意识流小说技巧的借鉴运用，到80年代中期寻根小说对"拉美爆炸后"文学观念、创作方法，乃至形式技巧的借鉴和运用；从性意识文学的勃兴，再到80年代中、后期新潮小说对纯形式、纯技术、纯叙述的"小说技术革命"，可以说，几乎是将西方现代小说演化发展的形式技巧过程像过电影一样演练了一遍。可以认为，尽管80年代的小说还存在着种种缺憾，但其在思想价值与艺术探索方面已展示了丰富的内涵，在中国当代文学发展史上占有重要的地位。

第二节　王蒙　谌容　张贤亮等

王蒙(1934—　)，生于北京，中学时参加中共领导的城市地下工作，1948年加入中国共产党。1949年，调入新民主主义青年团(后改名为共产

---

① 如柳鸣九编：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年出版；海德格尔：《存在与时间》，三联书店1987年版；萨特：《存在与虚无》，三联书店1987年版；萨特：《存在主义是一种人道主义》，上海译文出版社1988年版；考夫曼编著：《存在主义》，商务印书馆1987年版。

主义青年团)北京市委工作。1953 年创作长篇小说《青春万岁》。1956 年发表短篇小说《组织部来了个年轻人》(发表时题为《组织部新来的年轻人》),因此被划为“右”派。1958 年下放到京郊劳动改造,中止创作。1963 年到新疆劳动近 16 年。1978 年重新发表小说,成为新时期文坛最活跃的作家之一,先后出版中短篇小说集《深的湖》、《相见时难》、《坚硬的稀粥》等,以及长篇小说《活动变人形》、“季节”系列长篇小说(《恋爱的季节》、《失态的季节》、《踌躇的季节》、《狂欢的季节》)。

建国初期的工作经历和在新疆长达 16 年的生活是王蒙 80 年代创作重要的精神源头。长篇小说《青春万岁》,以交响乐的结构和诗意的抒情笔调,描写 50 年代初期北京女中学生清纯烂漫的生活。小说在修改期间,上海《文汇报》即以《金色的日子》为题连载了部分章节。这种对理想和事业的忠诚信念以及献身的热情,在 70 年代末复出的王蒙的创作中依然回响着。1956 年至 1971 年,王蒙在新疆伊犁地区的巴彦岱公社“劳动锻炼”,并一度兼任公社二大队的副大队长。16 年里,王蒙和维吾尔老农生活在在一起。这样的经历使王蒙有机会贴近大地和底层人民。“生活在最底层,在最边缘的地方与人民同甘共苦、共呼吸,站在人民的立场上看那些年的戏法魔术、风云变幻、翻手云雨、孰是孰非,孰胜孰败,洞若观火!”[①] 除了平民思想的孕育、历史意识的确立,这一段沉入底层的经历对王蒙的影响,还有对苦难的宽宥和担当。[②] 新疆是王蒙不断重返的精神故乡。

新时期的王蒙是从现实主义开始重返文坛的。1978 年先后发表的《向春晖》、《最宝贵的》等小说仍然保持着 50 年代的现实主义风格,同时这也是王蒙对自己十七年的精神追求的追认。在《最宝贵的》中老干部严一行和他的儿子对于“什么是最宝贵”的这一问题的回答,重提了理想和信念的问题。

1979 年,回到北京的王蒙连续推出《春之声》、《夜的眼》、《布礼》、《蝴蝶》和《风筝飘带》等小说,这些小说突破了时空的顺序,冲决沿袭已久的现实主义的叙述方式,融入包括意识流在内的西方现代主义小说因子,在 80 年代初引起震动,并逐渐被普遍接受。

---

① 王蒙:“不能简单把我去新疆说成被‘流放’,去新疆是一件好事,是我自愿的,大大充实了我的生活经验、见闻,对中国,对汉民族、对内地和边疆的了解,使我有可能从内地—边疆,城市—乡村,汉民族—兄弟民族的一系列比较中,学到、悟到一些东西。对于去新疆 16 年,我毫不后悔,也无怨嗟,相反,觉得很有收获。”《我在寻找什么》,《〈王蒙小说报告文学选〉自序》,北京出版社 1981 年版。

② 王蒙:《文学与我》,《王蒙论》,中国社会科学出版社 1987 年版。

从创作主题和情感基调来看，王蒙这些“蒙冤—受屈—昭雪”的故事模式在伤痕文学余绪未断的时代，呈现出醒目的明亮和乐观的神采，满足了整个社会走出伤痕、走向新生活的期待。《夜的眼》写一个生活在边陲二十余年的小说家对大都市之夜的凝视。在陈杲的所见、所闻、所感、所思中，存在着两种不同的生活氛围、色调相碰撞而产生的陌生感，这种陌生感使陈杲感到惶惑，但斑驳而充满生机的生活，上夜班的工人、民主、评奖、羊腿……对生活的热爱同时也感染着陈杲，冲淡了陈杲陌生中的惶惑。《春之声》写80年代第一春，工程物理学家岳之峰从德国考察归来，搭乘一列春节加班的闷罐车，回到阔别二十多年的家乡探亲过年的感受。在岳之峰的情绪流动中，既有因为父亲的地主身份，而被划为右派的辛酸往事和心灵创伤，也有80年代第一春清明的时代氛围和热烈纷纭的世态，以及“每个角落的生活转机的发现”。

《蝴蝶》是王蒙这一系列小说的代表作，小说像一首哲理长诗。文题取“庄生梦蝶”寓言之义，写老干部张思远的命运沉浮以及人生的异化与回归。小说摈弃了“庄生梦蝶”中的“人生如梦”的虚无感，专注于表达人的命运的复杂性。张思远出身贫寒，投身革命并在革命的熔炉中锻炼成长，建国后成为市委书记。“文革”期间又成了“牛鬼蛇神”。“文革”后官复原职，不久升任国家某部副部长。在坐吉普车从山村返回部长大楼的两天时间里，张思远的思绪穿行于城市、乡村和家庭，回首自己30年的人生遭遇，从母亲的小石头到市委书记、牛鬼蛇神、副部长，哪一个是真实的自己？张思远陷入迷惑。他在寻找真实自我的过程中，思考着建国以来党的曲折发展历程，最终从自我迷失中走出，发现自我价值。小说将张思远的命运悲剧升华为浸透着人生沧桑的哲学启悟，非常鲜明地表现出王蒙对身处中国当代环境中的人的思考。

王蒙的这一系列小说，尽管作品中的主人公在其一生的坎坷中有矛盾、有痛苦、有迷惘、有对社会的批判甚至是绝望，但最后，他们仍然选择了对理想和信念的忠诚。这种“九死犹未悔”的信念和忠诚，在王蒙笔下通过岳之峰、钟亦成、曹千里、张思远、缪可言系列形象和各种明暗、新旧对比的象征符号如车马、破旧的闷罐子车、蝴蝶、深的湖等传达出来。这些人物是历经精神和肉体的双重戕害而矢志不渝的现代中国知识分子的代表。强烈的使命感、责任感和忧患意识是他们的精神内核。这一系列小说适逢其时地产生在陷入信仰危机的社会转折时代，在这些受难归来的知识分子形象身上王蒙表达了他对人的精神世界与追求的思考。类似的主题在王蒙50年代

《组织部新来的年轻人》就有所体现，而16年的沉入底层的生活阅历和对苦难的宽宥和担当则使王蒙在新时期复出文坛后重温50年代"少共"的理想主义，并且深刻地表现了这一主题。

《风筝飘带》在王蒙的这一系列小说中显得很别致。不仅主题，题材也是王蒙50年代的青春故事的再续。小说以女主人公的心理活动为经线描写了一对热恋中的年轻人生存的艰难以及他们对美好生活的向往和对理想的追求；总体上的明亮和乐观的基调和王蒙这一时期的其他小说是一致的。但《风筝飘带》又是冷峭的，它流露着"幻灭者的微末的悲凉"[①] 的苦涩。这种悲凉和苦涩预示着王蒙艺术空间拓展的另一种可能性，即不是将现实中感到的迷惘导向对未来的期许，而是正视现实的矛盾和困惑，在反思中确立自己的批判意识。《海的梦》也是这样一篇沉思和感伤的小说，在对理想的执著中融入作家对理想的反思。

1986年，王蒙的长篇小说《活动变人形》发表，这标志着王蒙小说创作真正的转变，意味着王蒙从50年代延续到80年代中期"九死犹未悔"的对理想和信念的忠诚，为忧愤深广的文化反省所代替，他对人的思考在深入。

《活动变人形》主题丰富、多义，其中现代知识分子的命运是小说的核心主题，作家通过倪吾诚的形象塑造和性格刻画来体现这一主题内蕴。倪吾诚9岁上洋学堂，少时就因思索人生的目的和意义而显示出"邪气"。后来他有幸到过欧洲，得以一睹真正的人的理想生活，当他再返观自己的祖国和旧家时，痛恨其肮脏、愚昧、粗陋和野蛮。作为一个清醒地自觉到民族痼疾的现代知识分子，倪吾诚对于旧文化毫不妥协。作家透过家庭内部的对峙和纷争来凸现东西方文化的冲突："不仅三个女人，而且两个孩子也加入统一战线，反对他，与他作对的统一战线，也是反对一切外来的文明与进步的、快乐的与有希望的东西的统一战线，那也是一种自我封锁、自我蹂躏、自我摧残的统一战线。"关于东西方文化的长短优劣的论争波及到普通的中国家庭，渗透到日常生活，"贯穿静宜和倪吾诚的全部生活，贯穿每年三百六十五天的每一个黑夜和白天"。小说的深刻性不仅在于展示这种文化冲突的事实，更在于揭示出在这种文化冲突中，倪吾诚的"觉醒使他变得无用"的人生悲剧，"不但爱的枷锁规范着他，也有一种近似先验的边沿和界限的不可逾越"。封建文化在每个时代都会沉渣泛起，以一种集体无意识在姜赵氏、静宜这样的家庭细胞代代延续，"被吃"，同时"吃人"，维系着历史长河的"吃人

① 许永佑：《幻灭者的微末的悲凉》，《北京日报》1980年8月7日。

链”在扼杀社会的新生力量，戕害人的肉体和精神。作家敏锐而痛彻地思考、反省封建文化对人性的扭曲，对民族创造力的窒息。

倪吾诚从抗争、追求到失败、绝望而沦为历史、文化夹缝中的“多余人”的命运史，使小说具有了一种震撼人心的悲剧力量。“倪吾诚的悲剧不和政权的更迭、路线的对错有什么关系，他在日伪时期，在国民党时期找不着位置的，解放以后，甚至有一些所谓革命的经历仍然是一个找不到自己位置的人。”[①] 倪吾诚的悲剧是人的悲剧、性格的悲剧。封建文化的戕害给他“罗圈腿”、“细脚踝”的后遗症，旧的精神思想又使他“骨子里充满碱洼地地主奴性的髓”。这让他在现实面前显得麻木和顺从。而对西学的一知半解，又使他常常暴露出知识分子的劣根性。追逐新知，耽于理想，尚空谈，匮理性，重造文化的设想多于实践，即使在他的生命快到尽头时，还依然在幻想：“我的黄金时代还没开始呢。”小说中倪藻对父亲倪吾诚总结道：“他一生追求光荣，但只给自己和别人带来耻辱；他一生追求幸福，但只给自己和别人带来过痛苦；他一生追求爱，但只给自己和别人带来怨毒。”倪藻对父亲的审视体现着作家王蒙冷峻的“审父意识”。《活动变人形》是对倪吾诚这样的在时代、文化夹缝中头、身、足异位，心灵、知识和所处环境相分离的现代知识分子最形象深彻的比喻，浸透了作家对人和社会、历史的洞悉和哲思。

80年代末90年代初，王蒙继续在“季节”系列长篇小说中延续着对知识分子灵魂审视和批判的主题，记录建国以来王蒙这一代知识分子的心路历程，审视和批判的对象从“父亲”一代过渡到作家自己这一代。由“审父”而“自审”，标志王蒙在这一主题上所达到的新的高度。其中《恋爱的季节》写50年代初期，《失态的季节》写50年代后期，《踌躇的季节》写60年代中后期，《狂欢的季节》写70年代初期，加上2003年发表的写从70年代到90年代的《青狐》，王蒙的这一系列小说既是他的“精神自传”，同时是他对20世纪中国知识分子心灵史的探索。作为一个充满历史责任感和忧患意识的作家，王蒙从政治和现代普通人、政治和现代知识分子的复杂关系的角度，对百年现代中国中的人作出了自己的思考。

不仅思想敏锐、犀利，王蒙也是中国当代小说艺术的“探险家”。早在写作《夜的眼》时，他便尝试将西方意识流的创作技巧引入到小说创作中，并通过随后的《春之声》、《风筝飘带》、《海的梦》、《布礼》等一系列小说，形成了独具魅力的东方意识流。在这些小说中，王蒙有意中断小说的情节链，避开对

---

① 王蒙：《〈活动变人形〉与长篇小说》，《王蒙选集》第8集，华艺出版社1993年版。

小说人物过多的外部描写，以文本时间的变化为纲要，通过人物心理的闪回、停顿、放大、延长、对比、重复、独白、对话，将写作的焦点对准人物的“内宇宙”，展示人的丰富、复杂的内心世界，以人的内心世界折射时代和社会的变迁。和西方意识流小说相比，王蒙小说的人物意识的流动明显经过了理性的梳理，同时也不排除情节和叙述者的介入。在借鉴西方意识流创作技巧的同时，王蒙善于运用隐喻和象征的结构，通过对富有文化内涵的故事的叙述，使小说在现实性的基础上获得丰富的文化哲学意味。《杂色》和《坚硬的稀粥》是其中具有代表性的作品。而对西方黑色幽默的“黑色的喜剧性”和“浓缩的荒诞性”以及中国传统相声“包袱”技巧的吸纳，则使王蒙小说在辛辣的幽默中间奏着一种诙谐的抒情，戏谑性的智巧中洋溢着深谙世故人情的智慧之美。王蒙是20世纪80年代最重要的幽默作家，他80年代创作的小说几乎有一半可以归于幽默的名下，而且他的幽默风格有多种多样，既有《买卖提处长轶事》这样的戏谑式的幽默，也有《葡萄的精灵》这样的智性感悟式的幽默；既有《沙拉爆炸》这样自娱性的幽默，也有《来劲》这样自嘲性的幽默。有评论者认为王蒙“把中国当代小说中的幽默，大大地推进一步，完成了从狭义的古典幽默向广义的现代幽默的飞跃”[①]。不仅如此，王蒙在小说语言上，对现代汉语的娴熟运用同样引人注目。他善于创造新词、新的句法来适应新的创作技巧。自由活泼的联想，词、词组、句子的并列和对比，跳跃的句式结构和长短句相间，使王蒙的叙述语流能够及时捕捉小说关注焦点“向内转”后人物的意识流动和心理转换。王蒙小说的语言特征还体现在“多声部的说话艺术”上，“每个人都在小说里滔滔不绝的独白，谁也压不倒谁的声音”。[②] 力求把“诗、戏剧、散文、杂文、相声、政论”等要素融合进去，形成了一种杂语喧哗的独特文体景观。

王蒙是同代人中最有艺术探索精神的作家之一，他对当代小说艺术的探索和实践是多方面而且卓有成效的。他的创新影响了中国当代小说艺术的创新。

江苏的方之、高晓声、陆文夫、叶至诚同为“探求者”同人，1957年被打为右派分子。新时期初期都有力作问世。陆文夫（1928—　），江苏泰兴人，少年时代到苏州求学，1948年渡江北上，投身革命。1949年随解放大军回到苏州，在《新苏州报》当记者。1953年开始文学创作。1957年因“探求者”

---

① 陆文夫：《〈小巷深处〉后记》，上海文艺出版社1981年版。

② 茅盾：《读陆文夫的作品》，《文艺报》1964年第6期。

事件蒙冤,“文革”期间下放苏北农村。1978年调回苏州从事专业创作。重返文坛的陆文夫出版有中、短篇小说集《献身》、《小贩世家》、《小巷人物志》、《围墙》等,长篇小说《人之窝》、文论集《小说门外谈》等。

五六十年代,陆文夫小说写“‘善男信女’,师傅徒弟”,自谦是“粗糙的泥盆种下几棵小草而已”的“小品”。1956年,陆文夫的第一本短篇小说集《荣誉》由新文艺出版社出版,内收《荣誉》等八篇小说。在这些小说中,陆文夫“努力要从生活的各个角度去挖掘具有典型意义的新人新事,而且努力用生动多彩的笔墨来歌颂新人新事”。同年,他发表成名作《小巷深处》,受到好评,同时也招致笔伐。《小巷深处》将笔触伸到社会生活和人的心灵深处,通过妓女徐文霞在新社会的新生历程,塑造了一个无辜的、充满人情味的女性形象,拓新了题材领域,初露“小巷人物”的艺术魅力和细腻清新的心理描写风格。1958年后,陆文夫创作了一组“写工厂”的小说《葛师傅》、《二遇周泰》等。茅盾曾在《文艺报》发表专文给予分析与奖掖。

1977年,沉寂13年的陆文夫写出他新时期的第一篇小说《献身》。这篇孕育于“文革”期间的小说,以知识分子为关注对象,提出“尊重知识、尊重人才”的时代命题。题目“献身”具有高度的概括力,是优秀的中国知识分子的精神写照,小说塑造的“土壤迷”卢一民正是葆有这种精神传统的知识分子。卢一民的才识、信仰和人格是陆文夫所着力表现的内容,而对知识分子在历次运动中的坎坷命运和灵肉“伤痕”的控诉则退为小说的背景,从而使小说的格调和境界超越了当时的伤痕文学。小说不仅上承五六十年代作者对人物内心世界的细致刻画之长——那种静中寓动的细腻的心理描写显示了作者的艺术功力,而且小说对另一个知识分子黄维敏这一形象的成功塑造意味着陆文夫新的美学意识的觉醒和确立,那就是在表现和呼唤生活的美的同时,正视、批判生活中的丑恶和阴暗。随着创作的不断深入,黄维敏这样的市侩式的人物在陆文夫的小说中逐渐发展成个性鲜明的系列人物画廊,像《崔大成小记》中的崔大成,《特别法庭》中的汪昌平,《美食家》中的包坤年以及《井》中的朱世一等。《献身》发表以后,获得1978年全国优秀短篇小说奖。此后的一年,陆文夫进入自觉的深思和调整,随后,《上海文学》在1979年6月推出陆文夫的新作《特别法庭》,“正是这篇短篇小说,作者把自己原来的风格突破了”①。

《特别法庭》中陆文夫将主人公汪昌平的仕途和现代中国的历史进程结

① 高晓声:《与朋友交》,《雨花》1985年第3期。

合起来，筹建了“一个文学的法庭，从历史的审判台上来审视普通人的生活道路，功过是非，看一看自己是怎样创造历史，而历史又是如何评价自己，从而找出个人与历史的直接联系”[①] 正因为如此，从历史的变迁中获得的不仅仅是主人公真实具体的人生实录，而且渗透着历史意识的深邃反思。小说结尾，作家追问：“难道千百年来人剥削人、人压迫人的历史，难道我们，包括我在内都是毫无责任，而责任全是汪昌平的？”伴随着陆文夫的历史意识的确立的是一个正直、有良知的作家的躬身自审和自我拷问——反省民族传统积弊的陈陈相因，反省个人，包括作家自身在这种陈陈相因中扮演的角色。

在一个社会转型的时代，陆文夫自觉地选择作为一个思考者而存在，这就使得他对织入历史进程的个人生活史的审视和检讨不仅仅停留在半个世纪以来中国社会发展的经验和教训之上，更从对历史和现实的反思掘进到更深厚的民族文化纵深，不仅对人物命运和生活事件作开掘，而且注重在纵横开阖的历史维度上对现实作出认识和评价。[②]《一路平安》对“走了 38 年之后”，“又回到了原来的起点”的范萍的生活道路的展示，固然批判了封建思想传统与世俗的沉重惰力，它的深刻性还在于身为市妇联主任、自身却没有得到真正的解放的范萍对这种传统和世俗的顺应。《唐巧娣翻身》的反讽意味是耐人寻味的，“翻身得解放”的青年妇女唐巧娣，因为不学文化，反而受到尊重和保护，在风云变幻的数十年中，安安稳稳度过一生，而终于并没有真正地翻身。虽然在政治上她是国家的主人，但在精神世界，她仍然是个奴隶。陆文夫通过叙述这个普通女工的一生，冷峻地剖析了愚昧无知、自我陶醉的小市民心态，从而传达了他批判国民性的意图。在《万元户》和《围墙》中，陆文夫则是将批判的锋芒指向知识分子潜藏的惰性以及背后的民族传统文化心理。

陆文夫的探索从富有历史感的现实反思逐渐深入到对民族传统文化的反思。在这种深入中，最能体现陆文夫独特性的是他将这种反思融入了对苏州地域文化的挖掘。这使陆文夫在 80 年代中国文坛的文化寻根思潮中引人注目。山清水秀、地阜民丰孕育了清隽秀逸的苏州文化和自娱、自在、追求闲适的市民心态，吴侬软语、苏州评弹、苏绣苏菜、苏州园林乃至清末民初的鸳鸯蝴蝶小说都体现着这种文化特征和文化心理。从渊源上看，陆文

---

① 陆文夫：《却顾所来径》，《江海学刊》1984 年第 3 期。

② 范伯群：《陆文夫论》，《文学评论丛刊》第 10 辑，中国社会科学出版社 1981 年版。

夫在五六十年代的写新人新事的小说，常常在富有地域文化色彩的苏州闾巷间展开。苏州地域文化含蕴幽深，浸润到小说人物的日常生活和内心世界。《小贩世家》通过馄饨贩朱源达从小贩世家到工人世家的大半辈子的人生遭遇以及心灵创伤，揭示了"左"的顽症对一个普通小贩的摧残。在反思和批判的同时，陆文夫对朱源达苦中找乐的"小贩心理"有深刻的理解和刻画。

1983年发表的《美食家》被认为是陆文夫小说创作的一个高峰。《小贩世家》是为小贩写史，《美食家》则是为食客立传。食，一直是中国文化的重要内容之一，"食不厌精，脍不厌细"，中国人不只关心吃饱，还要讲求吃得美，吃得有文化。作家将拯救苏州美食文化的重任赋予一个嗜吃如命的食客，其历史沧桑感和反讽意味不言而喻。陆文夫的艺术构思"宏观着眼，微观落笔"[①]，在国家历史命运的变迁中含蕴深广的历史内涵和社会内容。他借朱自冶吃客生涯的一波三折，带出了时代风云中文化的沉与浮，艺术地概括了新中国成立以来几个历史阶段的教训。朱自冶是旧中国的一个房屋资本家，除了吃一无所长。新中国成立后，高小庭针对他这样的美食家"从形式到内容"采取了一系列富有时代色彩的革命行动。原以为通过"饭店革命"可以阻止朱自冶纸醉金迷的生活，但事与愿违，革命革去的却是饭店的正常秩序和从业人员的事业心、责任感。更重要的是，有着悠久文化渊源、积淀着深厚文化内容的饭店特色也在革命中沦落和湮没了。朱自冶对饭店失望之后，"隐退到五十四号的一座石库门里"，因吃而与烧得一手好菜、原本是政客姨太太的孔碧霞结婚，继续他作为吃客的人生之旅。困难时期，虽然只能以吃饱为最大享受，但朱自冶依然通过对自己吃客生涯的想象、追忆来填补物质匮乏的空白。"文革"之后，吃风又炙，朱自冶应时而动，身价陡涨，当上烹饪学会会长，在人生暮年达到他人生价值的巅峰。在这部小说中，陆文夫对苏州地域文化的理解，不仅体现在对苏州美食文化的细致铺陈展示，也不仅体现在对古城苏州的风土人情、园林风景、吴越遗迹、吴侬软语、石板小巷，小桥流水的描摹；作为小说的情节要素，这固然显示了陆文夫小说所特有的地域文化魅力，但真正给陆文夫的作品赢得"小巷文学"美称的是陆文夫对地域景观、文化风俗的展示以及在对朱自冶因食而成家的叙写中，对苏州地域文化心理的把握。陆文夫写活了苏州市民对闲适、精致人生的追求与耽溺，小说有"融荒诞与精美、人生哲理与民俗画卷为浑然整体

---

① 范伯群(署名"吴越")：《宏观着眼，微观落笔——评〈美食家〉》，《文学评论》1983年第6期。

的别致美感"[1]。

《美食家》之后,1985年陆文夫推出他的又一力作《井》。区属小制药厂的女工程师徐丽莎经历了半世的坎坷,虽然也曾沐浴过落实知识分子政策的阳光,但却在1985年春天,当改革的声浪已经开始波及小巷深处时,跳进东胡家巷那口古井悲愤地死去。《井》写了一个女人的悲剧,一个知识分子的悲剧,一个美丽的生命被毁灭的悲剧。徐丽莎之死所揭示的是传统封闭的文化生态、僵化的心态对改革的阻抑。这篇小说中,作家从苏州小巷挖掘的"不是美,而是荒诞与苦涩"[2],这使陆文夫对苏州地域文化的挖掘和理解,具有了一种更为深广的忧愤和批判。谈到《井》的创作,陆文夫说:"苏州的古老文化传统,本身就是封建文化,有好的、精彩的一面,更多的是不健康、负面的意识和观念。"[3] 展示人物悲剧命运、剖析时代潮流、洞悉现实生活以及开掘历史积淀与民族文化心理,陆文夫对苏州古城文化与人的美的欣赏、沉醉而又具批判性的思考,在《井》中变得很突出。

陆文夫对国民性和民族文化心理的批判,深化了小巷文学的历史文化底蕴。《井》发表后,经过近10年的沉淀,1995年陆文夫的长篇小说《人之窝》出版。《小巷深处》写性,《美食家》谈吃,而《人之窝》则说住。小说运用传统章回体小说的形式,通过对许家大院形形色色人物历史命运的探寻来发掘社会、历史、文化的内涵和人性的幽深。

陆文夫的创作特色是与他的文化环境和文化熏陶分不开的。苏州小巷的市井生活气息和生活情趣,轻松幽默的苏州评弹艺术、滑稽戏,这些地域文化和民间艺术资源使陆文夫既善于从普通人喜剧色彩的日常生活中挖掘出深层的悲剧因素,又能使因对生活敏锐体察而觉醒的悲剧意识涵容在他的喜剧兴趣中;陆文夫戏称这种出入于悲剧、喜剧之间,富有人生哲理的幽默为"糖醋现实主义"[4]。陆文夫的写作是和苏州紧密联系着的,"陆文夫是文学上的苏州"[5]。作家高晓声称陆文夫的创作"秀逸清朗,布局得体,浓淡相宜",建构了当代中国文学史上的"苏州园林"[6]。陆文夫自认为创作"总体应该像建造苏州园林,今天挖一池塘,明天造一座具规模的厅堂,后天造

---

① 樊星:《"苏味小说"之韵》,《当代作家评论》1993年第2期。

② 同上。

③ 施叔青:《陆文夫心中的园林》,《人民文学》1988年第3期。

④ 陆文夫:《过去、现在和未来》,《星火》1980年第11期。

⑤ 艾煊:《"陆苏州"》,《陆文夫作品研究》,中国文联出版社1987年版。

⑥ 高晓声:《与朋友交》,《雨花》1985年第3期。

点儿小桥、小亭,再后天垒起一座假山,中有奇峰……若干年后形成了一座园林,亭台楼阁,花木竹石,小桥流水,丰富多彩而又统一,把一个无限的大千世界,纳入一个有限的园林,这就是我们常说的,一个人的作品,应该是他那个时代的缩影"①。

在反思小说中,中国作家在将笔触伸向历史深处的时候,也将对人本身的思考推向了深刻的层面。"人"的观念开始突破单一的、政治化的框架,而进入人们的审美视野。复杂丰富的人性、错综变幻的人情都伴随着对历史和政治、民族和个体的思考,得到了更为深刻的表现。

谌容(1936—),祖籍四川巫山县,生于湖北汉口,原名谌德容,1954年考入北京俄文专修学校,1957年分配至中央人民广播电台。1962年因疾病缠身被机关精简,1963年经朋友介绍到山西汾阳县贾家庄寄居,1964年回北京。1975年发表第一部长篇小说《万年青》,反映两条路线的斗争,带着那个年代的烙印。1979年发表中篇小说《永远是春天》。1980年发表中篇小说《人到中年》,获得首届全国优秀中篇小说奖一等奖。90年代,谌容创作了长篇小说《人到老年》(1990年)和《死河》(1993年,单行本名为《梦中的河》)。

《人到中年》的故事情节是,中年眼科大夫陆文婷因超负荷运转而突发心肌梗塞,与此同时,陆文婷的同学、朋友姜亚芬离国出走。40多岁的陆文婷60年代从大学毕业后,被分配到医院当住院医生,后与从事冶金研究的傅家杰结婚,并有了一对儿女。小说展示了繁忙的家务、狭小的居住空间、紧张的工作和生活节奏对陆文婷的重压。但是,不管多么疲劳、紧张和困难,只要面对着病人的眼睛,陆文婷就忘记了一切。一天上午,她一连为焦副部长、张老汉、王小嫚作了三个手术,终因劳累、紧张过度而病倒。在时而昏迷、时而清醒的过程中,各种幻想和朦胧的记忆纷纷从陆文婷的意识深处闪现出来:与母亲相依为命的孤苦的童年、单调而忙碌的大学生活、甜蜜的爱情、丈夫和孩子、朋友姜亚芬的出国晚宴、焦副部长夫人秦波的那令人难堪的不信任眼光……她以为自己再也起不来了。然后,经过一个月的治疗,她终于从死神那里逃脱,在丈夫的搀扶下迎着朝阳和寒风走出了医院。

小说成功地塑造了陆文婷这个中年职业女性的形象。作为医生,陆文婷对自己的工作全身心地投入,医疗水平为同行所公认,医术和医德更是得到病人的交口称赞;她始终默默无闻,不事张扬,为社会奉献出自己的一切。

---

① 陆文夫:《造园林与造高楼》,《陆文夫作品研究》,中国文联出版社1987年版。

作为妻子和母亲，她感情细腻，体贴温存，珍视家庭。但是繁重的工作使她难尽妻子和母亲的职责，为此常怀内疚和自责。正是在这样的社会角色和家庭角色的冲突和双重压力之下，她心力交瘁、濒临崩溃。作者还将这种角色的冲突与矛盾放在特定的社会现实环境中予以表现，从而揭示出更为深刻的社会意义。对中年这个年龄段的知识分子来讲，不仅要承受不堪重负的家庭重担，而且要面对社会物质条件的限制，面对尊重知识尊重人才的观念极其淡薄的社会政治文化氛围。有人认为："这部小说提出了一个十分尖锐的问题，然而反映出来的问题都是不准确的，模糊不清的。它的格调是低沉的，感情是哀伤的。""在可敬可爱的陆文婷大夫身上，党的政策的阳光被一层可怕的阴影给遮住了。"① 也有论者认为："这种阴影决不是艺术给生活蒙上的，而是生活反射给艺术的。"② 小说写到，丈夫傅家杰不仅支持陆文婷而每每挑起家务的重担，而且自己也有科研任务，可是回到家中连一张写字桌都没有，只好在床铺上写论文。这实际上触及到了几十年来中国知识分子的待遇及其价值实现问题。尤其是，小说写到姜亚芬一家因为在生活上的现实问题不能解决，事业上才华不能够施展开来，终于抱恨离开祖国奔赴他国异乡，从侧面凸现了上述社会问题的严重性。因此，小说对陆文婷形象的塑造，因为尖锐地触及到了社会问题而丰富和强化了人物形象的社会意义。也有人认为，在陆文婷形象的塑造中也有颇为浓重的理想化色彩，以致人物主体的确立让位于作者观念的传达，"缺乏作为一个觉醒的主人所应有的自主精神"③。

小说的成功还突出体现在对秦波这个"马列主义老太太"的典型形象的刻画。小说用嘲弄的目光打量着秦波的发式、服装、眼神，用讽刺的语调描摹她那一声"我的同志哟"的口头禅。她明明满脑子的封建特权思想和等级观念，却总是用一套革命的词句掩饰自己庸俗的、狭隘的内心世界；她先是居高临下、不屑于陆文婷为她的丈夫做手术，满口"对革命负责，对党负责"的高调，居然可以从党史上轻敌的教训谈到为焦部长成立手术小组研究手术方案的必要。而当手术成功、陆文婷病倒后，她踏进陆文婷的病房，面对刚被抢救过来的危重病人，做出了一系列夸张的动作，开口焦部长闭口时髦套话，滔滔不绝，指责院长对中年医生照顾不力，俨然是政策的体现者和代

---

① 晓晨：《不要给生活蒙上一层阴影》，《文汇报》1980年7月2日。

② 张炯：《怎样反映新时期的社会矛盾》，《文艺报》1980年第9期。

③ 南帆：《经验与选择》，《文学评论》1983年第3期。

言人。对秦波这个人物，作者虽然着墨不多，却活画出一个趾高气扬、目中无人、自我感觉良好、妄自尊大、矫揉造作的形象。也因此，“马列主义老太太”这个带着特定年代的历史记忆和话语特征的称谓，成为某一类人的“共名”。

《人到中年》在小说艺术形式上也做出了积极的探索。它以陆文婷的病情突发为经线，以她20年来的生活为纬线，从陆文婷病倒这个断面切入，让人物的生活经历在朦胧的意识中展开，同时不断穿插他人的回忆和反应，从纵横两个方面加以延伸和拓展，形成了开阔的叙事空间。小说对传统的全知全能的叙述有所突破，注重以人物的视角来感知和铺排故事，开掘人物心理的深层内容，并且通过叙述视角的变化，引入不同的意识，使主人公的人物形象更具立体感。而对秦波这个形象的创造，显示出谌容的幽默天性和讽刺才能，这在她后来的小说中得到进一步发扬。这些丰富了现实主义小说的表现手法，使社会问题小说这种传统的小说类型融入了现代因素。

《人到中年》中作家对社会问题的敏锐和关切，在谌容后来的小说中一直得到延续和发展，可以说，她此后的每一篇小说都是对特定的社会问题作出的反映和思考，涉及农村、知识分子、女性婚恋等多方面的题材。中篇小说《太子村的秘密》中颇具反讽意味和荒诞色彩的是，李万举为村民们每干一件实事求是的事情，都要玩弄一些弄虚作假的花招。整个小说呈现出一种轻喜剧似的风格，在笑声中传达着那个时代的农民谋求生存的苦涩和无奈，鞭笞了极“左”政治脱离群众、好大喜功的恶劣作风，赞扬了体恤民情、切近实际、办事公道的工作作风。中篇小说《真真假假》中的人物以可怜可笑的面目呈现出来，而其背后则是心灵的压迫和焦虑，折射出学术界的“左”倾余毒造成的精神伤害。短篇小说《减去十岁》，是以一则荒诞不经的小道消息构筑起来的。说的是忽然有一日，“上面要发一个文件，把大家的年龄都减去十岁”。这个消息像一股旋风，把所有的人都卷进去了。小说叙述了各不相同的身份、地位、处境的人们面对这一消息作出的种种反映，勾画出充满现实感的世态人心，令人在嬉笑之中感受到震惊，从而导入对社会的深层思索。《褪色的信》、《错，错，错！》、《杨月月与萨特之研究》、《懒得离婚》等小说，较多触及婚姻、爱情和家庭生活，与一般女性作家不同的是，谌容在处理这些题材时，坚持她的剖析社会问题的叙事立场，富于理性和现实感，而较少情调和诗意，并且作者自身的性别意识也很少投射于叙述之中。

张贤亮（1936— ），江苏盱眙县人，生于南京。1955年中学毕业后到宁夏银川干部文化学校任教。1957年因在《延河》文学月刊上发表长诗《大风

歌》而被划为右派，遭受劳教、管制、监禁达十几年，其间曾外逃流浪，讨饭度日。1979 年 9 月获平反。张贤亮从小深受中国古典文学熏陶，中学时代开始接触俄罗斯文学和法国文学作品，并尝试文学创作。1979 年重新执笔创作后，先后发表了短篇小说《邢老汉和狗的故事》、《灵与肉》、《肖尔布拉克》、《初吻》等，中篇小说《土牢情话》、《龙种》、《河的子孙》、《绿化树》、《浪漫的黑炮》、《男人的一半是女人》，长篇小说《男人的风格》、《无法苏醒》、《习惯死亡》。其中《灵与肉》、《肖尔布拉克》分别获 1980 年及 1983 年全国优秀短篇小说奖，《绿化树》获第三届全国优秀中篇小说奖。1990 年代以后，著有长篇小说《我的菩提树》、《青春期》等。

张贤亮在新时期最初引起很大反响的作品是短篇小说《灵与肉》，讲述的是主人公许灵均苦难的人生历程以及他在土地和乡亲中找到灵魂归宿的精神历程。许灵均从小被父亲遗弃，1957 年被打成“右派”，带着精神创伤的许灵均留在农场牧马。在劳动中，在农场群众的关心和照顾下，他逐渐摆脱了消沉的情绪。在乡亲们的撮合下，他与从四川逃荒来的李秀芝结婚成家，艰难地生活着，却从善良、温柔的妻子那里，从乡亲们那里感受到生活的美、劳动的美。粉碎“四人帮”后，许灵均得到平反，他的已经成了富商的父亲由国外回来，要将许灵均一家带出国去。一边是金钱和更为开阔的生存空间的诱惑，一边是心地善良的乡亲和温柔淳朴、患难与共的妻子的牵引，许灵均终于作出了选择。

许灵均的选择，表达了曾经忧患的一代知识分子对祖国、土地、人民以及传统道德中富于人性和人情之美的认同，小说将这种观念通过主人公大量的日常生活、劳动场景描绘形象地传达出来，具有打动人心的力量。作品避开了对主人公苦难历史的深情抚摸和痛定思痛的惯用模式，洋溢着一种哀而不伤、优雅浪漫的调子，表现出知识分子的灵魂在苦难中经受了炼狱般的考验，不但没有沉沦反而更加厚重沉实。这在当时的伤痕、反思的文学思潮中，别具一格。小说发表后引起了争鸣：有人称赞许灵均身上表现出的爱国主义精神，但也有人认为作品渗透了宿命论思想，表现出“守根恋乡”的褊狭情感，而对许灵均的美化，客观上掩饰了造成许灵均悲剧命运的社会实质和严重后果。[1]

《灵与肉》中有张贤亮自身经历、经验的刻痕和他从中获得的真切体悟。张贤亮曾经谈到：“孤独悲凉的心，对那一闪即逝的温情，对那若即若离的温

---

① 参见《关于小说〈灵与肉〉的争鸣》，《新华文摘》总第 44 期。

情，对那似晦似明的怜悯，感受却特别敏锐。长期的底层生活，给我的印象最深刻的，就是种种来自劳动人民的温情、同情和怜悯，以及劳动者粗犷的原始的内心美。"[①] 作者的这种感受融化在以《灵与肉》为代表的一系列创作中，在此之前有《邢老汉和狗的故事》，在此之后有《肖尔布拉克》、《土牢情话》、《绿化树》、《男人的一半是女人》等，它们都在苦难的书写中突显出生存在底层的人们善良、美好的人性。其中《绿化树》、《男人的一半是女人》在审美表现和思想内容上呈现出更为复杂的特征。

《绿化树》是作者计划中的九篇系列中篇《唯物论者的启示录》中的第一部，写的是主人公章永璘劳改期满被分配到与劳改农场仅一渠之隔的农场就业期间的经历。小说以第一人称叙述这段经历，展示了精神生活与物质世界的冲突。"我"怀着虔诚的忏悔心情读《资本论》，而实际上，"我"的精神生产的权利早已被剥夺，最基本的生存也受到严重威胁，饥饿难耐使"我"放弃尊严，为了生存可以不惜一切地去骗吃、蹭饭。但是心灵的伤害却从没有停止，他也为这样活着而感到羞耻，依然追问自己，如果没有比活着更高尚的东西，活着还有什么意义？小说前半部分，大量的笔墨用于主人公关于堕落、关于理想和生活目的、关于自己的出身教养、关于趋利避害的劣根性、关于感恩、关于对"体力劳动者"的态度、关于爱情和道德观念，以及关于知识分子命运的自省和独白，带有很强的思辨性和哲理性。这不仅反映了人物的性格和思维逻辑，反映了他的教养、趣味、精神追求，而且也折射出特定历史和时代的思想光影；同时，丰富的精神活动与贫瘠的物质生活之间的鲜明反差，构成了主人公自我完善的心路历程的内在驱力。小说通过对"我"与海喜喜、谢队长、马缨花等底层劳动人民由隔膜、冲突、误解而至融化、认同和理解的过程的叙述，形象地表明，在极其艰苦的环境中，正是与土地、与自然紧密相连的普通劳动者们，完成了"我"的生存救助和灵魂重塑。小说发表后，对章永璘这个人物及其塑造，很多评论者认为反映了中国那个特殊年代里知识分子的真实遭遇，但也有人认为，"作品承认'原罪'，变相肯定那些年对知识分子的迫害……"，"流露出一种对苦难的病态崇拜"。[②]

小说中的马缨花，是除"我"之外作者着墨最多的形象，是张贤亮笔下诸多"梦中洛神"中的一个。"马缨花"这个人物的命名，就带有对其性格和命运的强烈暗示，小说结尾写道："我"从《辞海》上看到马缨花又名绿化树，"喜

---

① 张贤亮：《写小说的辩证法·满纸荒唐言》，第 12 页，上海文艺出版社 1987 年版。

② 《对〈绿化树〉的种种看法》，《文艺报》1984 年第 12 期。

光，耐干旱瘠薄”，这条目上的解释文字没有一点不和马缨花（人物）相似。马缨花天真活泼，俏皮放肆，散发着原始的生命力。她虽经磨难却保持着心地的纯真和生活的热情。她以几分狡黠与给她带来粮食、物资的男人们（海喜喜、瘸腿保管员等）保持着暧昧关系，表现出一种对待人和生活的粗糙而现实的态度，却以“雌兽护仔的偏袒”，全心、精细、无微不至地爱恋着落魄的章永璘。她以一个底层女子所有的温情、痴情、纯情和善良，使“我”不仅度过饥饿的难关，而且经受情感的涤荡和精神的洗礼。她要以特殊的方式——利用瘸腿保管员对她的好感获取食物——保证“我”正常读书，而拒绝了与“我”结婚的俗常形式，誓言“就是钢刀把我头砍断，我血身子还陪着你呢”。“我”从马缨花那里感受到了“一种令人心酸的、致命的幸福”、“一种纯洁的、神圣的感情”。但是，无可避讳的是，在主人公对马缨花的情感态度中，渗透着以男性为中心的想象，在这种想象之中，马缨花这个形象集母性、女儿性、妻性于一身，善、美、情、欲统于一体。

《男人的一半是女人》是《唯物论者的启示录》的第二部，它的主人公依然是章永璘，也还是用第一人称叙述。由于在当代文学中第一次比较直接地涉及性描写，小说发表后引起颇大的争议和反响。小说叙述在长期的监禁生活中，章永璘的生理和心理备受压抑，本能的欲望仅能以窥伺癖这类扭曲的形式得以缓释，而性的能力却丧失了。作者涉笔性话语的禁区，态度是严肃的，希望寄寓哲理的思索。首先，在其最基本的层面上，小说通过身体的病态昭示出极“左”政治对人的迫害之残酷，表明非人的环境制造着人的身心扭曲。其次，小说没有停留于此，通过主人公在想象中和大青马对话，把触目惊心的生理现象从写实上升为象征，即以身体的病残象征着心灵的残缺，生理的阳痿对应着精神的阉割，于是，个人的生理和心理现象在这里指向了具有社会性的普遍遭遇，尤其是概括了那个特定时代的知识分子的生机活力被彻底摧毁的灾难性现实。再次，在上述意味的传达过程中，小说也生动地展示了主人公进行的灵与肉的搏斗，他的惶惑、摇摆、恐惧，他对女人态度的变化不定，都从否定的方向上确证着人之为人的坐标，尤其是他的忏悔、反省、愧疚，表明他始终在努力抗拒恶劣的环境对人的尊严的褫夺。也有批评意见认为，章永璘“缺乏应有的率直”，“他需要（至少不拒绝）黄香久成为他发泄性欲的对象，却始终把黄香久看做一个贱人，这和一个上流社会的男人到妓院去的感觉相差无几……其骨子里却透着十足的自私与虚伪”。“不管章永璘的爱情理论被多少圣贤之言支持着装扮着，也不可能再假充斯文、纯洁高雅了，因为在那文明的面纱下我们看到的是一个伪善、蛮

横和卑劣的男人。"[1] 如果说张贤亮的这类小说比较多地袭用了传统小说中"才子落难、佳人搭救"的情节模式,那么在《男人的一半是女人》中,则显示了传统小说戏曲中"始乱终弃"模式的某种变体。

与上述这些相应的是,这篇小说中的女性形象黄香久,相比于张贤亮的其他小说,较少理想的、精神性内容的投射,而更多现实的、肉欲的色彩,显得是那样的"漂亮、肉感而又愚蠢",形象也不是那么鲜明,因为她总是在章永璘的某种心境中呈现出来,多少带有扭曲的形态。[2] 也有论者给予赞扬[3]。而作者在接受记者采访时说:"我想通过一个人性被扭曲,不仅在心理上扭曲,而且在生理上也受到扭曲,来反映一个可怕的时代,……把这篇小说作为性文学,我自己感到很冤枉。我觉得它是最严肃的作品。"[4]

张贤亮的小说也努力探索着适应其表现需要的艺术形式。小说对西北风情风俗画的表现、对荒蛮而贫瘠的物质环境的描绘,笔触充满力度和诗情;在人物心理的刻画和剖析中,采用多种艺术手法,如通过旁白、独白、对白形成丰富的音响效果,传递人物的心声,深入人物的潜意识领域进行分析,如此展示出立体的、富有层次感的心理世界;以大段的富有哲理性的议论和色彩强烈的主观印象的铺展,虽然有时有斧凿的痕迹,但却能形成富于雄辩的气势,富有感染力地表达人生的经验,强化小说的主题。这些都为小

---

① 张陵、李洁非:《两个章永璘与马缨花、黄香久》,《当代作家评论》1986 年第 2 期。北川、庆国认为:"作家让章永璘在性功能恢复之后,突然萌生出经道济世的雄图大略。甚至与黄香久离异也非道德上的原因,而成了英雄不忍拖累他人的义举。这就让人难以接受了。""作家强烈的理性冲动已超过了限度,而危及到审美对象的生命。完整和谐的艺术整体断裂、错位了,留给人们的只是作家不完整、不统一的审美观和极力矫饰的形象。"北川、庆国:《令人遗憾的审美错位》,《文艺争鸣》1986 年第 2 期。

② 王绯认为,黄香久"是带着男性的而且是囿于生物学的眼光观照社会生活所塑造出来的男性心目中的女性,是被作者的性崇拜扭曲的女性。甚至可以说,那是一个为了适应某些男性的观淫癖和裸露癖的心理和阅读欲望而塑造的拜物女性。……黄香久的一切都为性所主宰,性意识是主导的意识,性行为是她的唯一的行动追求,她的每一个形象的闪现,几乎都成为性符号的复写,乃至使人感到黄香久就是赤裸裸的性,性就是赤裸裸的黄香久。……使人看到的却是对堕落的高扬"。王绯:《性崇派:对社会修正和审美改造的偏离》,《文学自由谈》,1986 年第 3 期。

③ 陈圣生:"以审美和道德的双重标准来衡量,黄香久可以说是当代文学中少有的一个富有艺术魅力的善良女性。她真正是从中国物质文明和精神文明的'最底层'开放出来的一朵气味香郁的鲜花。……我们民族的传统美德和坚韧的生命力更多地从她身上体现出来,……她不只是性生理能力的象征,更多地则是要过'普通人日子'这种长久渴望的象征。""通过黄香久,'淫妇'和'贤妻'这两个关于妇女不可调和的中国传统观念第一次找到汇合点。"陈圣生:《对〈男人的一半是女人〉的审美道德批评》,《作品与争鸣》1986 年第 8 期。

④ 张贤亮:《〈男人的一半是女人〉是严肃作品》,《新民晚报》1986 年 3 月 31 日。

说创作提供了新鲜的经验。

张贤亮在80年代除了写作了上述作品，还有一部分表现80年代中国社会改革图景的作品，如《男人的风格》、《龙种》、《河的子孙》等。比较而言，前一类作品影响更大，并且其取材范围似乎也更为张贤亮自己所倚重。到了90年代，他创作的《我的菩提树》、《青春期》仍然呈现出类似的特征，这表明张贤亮的创作终于未能实现对自我的超越。

第三节　汪曾祺　贾平凹

寻根文学不仅以对中国的民间生存和历史文化的开掘而显示了文学的进一步自觉，而且在此过程中产生出对人的更为丰富的表现和关于人的更为深厚的主题。韩少功的《爸爸爸》、阿城的《棋王》、郑万隆的《异乡异闻》等是其间的代表作。而作为寻根小说的前奏，汪曾祺和贾平凹的创作，在民俗民风和乡土气息的描摹中，向我们展示了充满文化理想和文化碰撞的人伦、人情和人性。

汪曾祺(1920—1997)，江苏高邮人，1939年考入昆明西南联合大学中文系，深受当时给他们授课的沈从文的影响，1940年开始发表小说。1943年大学毕业后在昆明、上海任中学国文教员和历史博物馆职员。1946年起在《文学杂志》、《文艺复兴》和《文艺春秋》上发表《戴车匠》、《复仇》、《绿猫》、《鸡鸭名家》等短篇小说，引起文坛注目。1950年后在北京文联工作。1962年调北京京剧团(后改北京京剧院)任编剧，曾参与现代京剧《沙家浜》的改编。沉寂几十年后，汪曾祺在新时期重新写起小说。1980年，他的短篇小说《受戒》一俟发表即引起轰动；次年，短篇小说《大淖记事》迎来广泛好评，获第四届全国优秀短篇小说奖。著有小说集《邂逅集》、《羊舍的夜晚》、《汪曾祺短篇小说选》、《晚饭花集》、《寂寞与温暖》、《茱萸集》，散文集《蒲桥集》、《塔上随笔》，文学评论集《晚翠文谈》，以及《汪曾祺自选集》等。

汪曾祺曾对自己的小说创作分类介绍："我的一部分作品的感情是忧伤，比如《职业》、《幽冥钟》；一部分作品则有一种内在的欢乐，如《受戒》、《大淖记事》；一部分作品则由于对命运的无可奈何转化出一种常有苦味的嘲谑，比如《云致秋行状》、《异秉》。但是总起来说，我是一个乐观主义者。我的作品不是悲剧。我的作品缺乏一种崇高、悲壮的美。我所追求的不是深

刻,而是和谐。"[①] 这基本上勾勒出汪曾祺在80年代的小说世界的面貌,而其中最有影响的当数《受戒》、《大淖记事》这一类。汪曾祺在80年代末以后的创作,多以士大夫和知识分子的生活为表现对象,风格从平淡转向苍凉,"直面人间之冷酷、人生之荒寒,正视苦难、悲悯天下的美学气质渐渐明显起来"[②]。

小说《受戒》、《大淖记事》出现于伤痕文学和反思文学潮涌之际,却没有政治话语的痕迹,没有浓烈的悲剧意识,没有一波三折的故事,为文学主流吹来一股清新之风,它如奔腾汹涌的江河之外的山间小溪,悄声细语地讲述山野之间的见闻。小说《受戒》的结尾,作者的落款写道:"1980年8月12日,写43年前的一个梦",这意味着从小说叙事本身的时空来看,它也避开了与特定历史背景相关联的重大主题——由1980年回溯到43年前,正是中国的抗日战争全面爆发的年代,而小说里了无战争风云,仿佛世外桃源。《大淖记事》虽然也写到土匪、保安队对老百姓的骚扰、欺凌,但是被处理得轻描淡写,突现的还是人与人之间的朴素而美好的情感,让我们感受到生存的艰辛中不乏温暖、善良。由此可见,不管是对80年代初的小说思潮的主流来说,还是对40年代以后形成的文学传统来说,《受戒》、《大淖记事》的发表都不啻为一次挑战,它在不经意之间,成为80年代中期的小说文体创新、语言革命的先声,同时也因为其对传统文化的态度,而成为寻根小说的滥觞。汪曾祺小说的出现是对新时期小说创作多元化趋势的第一次认同,它呼应了对沈从文和京派小说的重新历史估价,"带来了80年代'田园牧歌'风俗画小说的盛兴"[③]。

《受戒》的小说几乎没有情节。小说题目是"受戒",可直到最后,才用了极少的篇幅写主人公小和尚明海受戒,而且小说此前的叙事并不指向这一结局。如果非要说有什么情节线索的话,那么大体上可以说,小说展示了明海与英子由两小无猜到春情萌生再到相互表白的过程。因家里人多田少,明海通过舅舅的关系当了和尚,住在荸荠庵,紧靠着英子家。荸荠庵并无多少清规戒律,明海一有空就到英子家,他以聪明能干获取了英子一家的喜爱,常帮着干些杂活,画画花样,和英子一起薅草、牵牛"打汪"、采集荸荠。两人之间逐渐产生了感情,英子在陪明海受戒回来的路上,以她的方式表白

---

① 汪曾祺:《汪曾祺自选集·自序》,漓江出版社1987年版。

② 摩罗:《悲剧意识的压抑与觉醒——汪曾祺小说论》,《小说评论》1997年第5期。

③ 丁帆:《中国乡土小说史论》,第178页,江苏文艺出版社1992年版。

要做明海的老婆，明海答应了。

但是，小说大部分笔墨似乎不是在写这个青春的故事，而是插入了大量的五行八作的见闻和风物人情、习俗民风。譬如，写当地当和尚的风俗，写荸荠庵里的几个和尚的特点，写三师傅的聪明能干和善唱富有性爱内容的乡曲野歌，写和尚与妇女私奔，吃肉娶妻，写英子一家殷实的生活，等等，充满了野趣和情趣，一派僧俗不分、自由自在、其乐融融的景象。明海和英子的故事，成为这种自然而然的生活的一部分。他们情窦初开、两情相悦，淳朴而天真，顺应着自然的召唤和启示，充满了浪漫色彩和人世间的温暖情怀。对此，当时有人认为作者是"粉饰美化佛门生活"，且有"滥写爱情"、"把性爱当作至高无上的美德，加以颂扬"之嫌。[①]

在这类小说中，人与自然的和谐每每感动着人们，甚至平息和淡化了现实的灾难。在《大淖记事》里，巧云被刘号长强暴，痛苦自不待言。但是小说并没有将这种屈辱和痛苦铺展开来，巧云父亲的叹息、邻里女人们骂一句"该死的"、巧云的内心展示，都有一份凝重的滋味。对所有这些，小说都处理得极为克制、简短，很快转入叙写她约十一子幽会。含蓄隽永的叙述，让我们感受到青春的生机和活力，感受到自然的美妙和静穆。青春与自然的和谐，似乎可以荡涤一切的不幸。这是一种人性的理想，更是作家的审美理想，是一个"梦"，传达着作家对生命的美好、对人性的善的信念，也与我国传统文化中"天人合一"、"处分自然"的观念相通。[②]

在汪曾祺的小说中，那些随时插入的成分，多关乎风俗民情和自然景观，且以一种看似漫不经心、说到哪儿是哪儿的神韵展现出来，它不只是营造了一种氛围和意境，而且形成了汪曾祺小说的独特的结构方式。汪曾祺自己曾说："我的一些小说不大像小说，或者根本就不是小说。有些只是人物素描。我不善于讲故事。我也不喜欢太像小说的小说"，"我的小说的另一个特点是：散。这倒是有意为之。我不喜欢布局严谨的小说，主张信马由

---

① 国东：《莫名其妙的捧场——读〈受戒〉的某些评论有感》，《作品与争鸣》1981年第2期。

② 季红真："我以为那该是沉入艺术境界之中的哲学意识，是作者熔人生的丰富体验、对社会的自觉责任感与对未来的美好期望于一炉，锻炼成的整体观念，以及由此而产生的审美态度。这种整体的哲学意识及其审美态度，得以滋养的文化母体是中国丰富的传统文化，是经由五四思想文化运动和新民主主义革命一再冲击，淘汰了封建性的糟粕，而沉聚的人民性民主性精华。……以伦理为核心的审美理想构成了汪曾祺同志小说重教化的主题特征和特定的社会功利效果，具有泛神论色彩的庄子哲学，特别是其不重人力而崇尚自然的浪漫主义精神，则影响到作家基本的审美态度。"季红真：《汪曾祺小说中的哲学意识和审美态度》，《读书》1983年第12期。

缰，为文无法”。[1] 像《大淖记事》开篇近三千字就是“信马由缰”的闲写，全是关于大淖这地方的风俗画。直到第二节结尾才出现了主人公小锡匠十一子，紧接着又是风俗画的描绘。在其后的叙述中，十一子与巧云之间的故事不断地被人物的生平琐事、水上保安队和“号兵”们的事情插入；巧云和十一子在大淖的沙州中野合，也只是寥寥数行。直到小说最后一节才全力讲故事，但不足三千字。这样，小说全部用于讲故事的文字，最多只占全篇的三分之一。这种结构方式开启了新时期小说散文化的先河。

就叙述的语言质地而言，汪曾祺的小说俭省、疏放、淡远，而又从中透出凝重、显现奇崛。不管是叙述事件还是描绘景物，是写对话还是描写人物，都显示出灵动、清逸的风致。《受戒》写明海对英子最初动情的情景：

> 她挎着一篮子荸荠回去了，在柔软的田埂上留下一串脚印，明海看着她的脚印，傻了。五个小小的趾头，脚掌平平的，脚跟细细的，脚弓部分缺了一块。明海身上有一种从来没有过的感觉，他觉得心里痒痒的。这一串美丽的脚印把小和尚的心搞乱了。

这里对明海的内心活动着墨不多，但却能给人以深刻的印象。除了精确而俭省的直接叙述，还采取明海的视角细致地描写英子留下的脚印，极富视觉效果，明海此时的心理内容也随之可感可触。后面写受戒回来的路上明海和英子的对话，写划船的动作，无不尽传神韵。这种清淡优雅而富含内蕴的语言，具有古典的气质。汪曾祺自己谈到过：“我受影响最深的是明朝大散文家归有光的几篇代表作。归有光以轻淡的文笔写平常的人物，亲切而凄惋。这和我的气质很相近，我现在的小说里还时时回响着归有光的余韵。”[2]

汪曾祺用闲聊、随意的方式结构小说，将口语的活泼与古典的优雅结合起来，充分显示了传统的“讲故事”的魅力，最大程度地缩短了口头语言与书面语言之间的距离，使小说阅读有了“听”的效果。它“把某些口语的特征引入小说的总体叙述框架”，“强调以鲜活的口语来改造白话文之‘文’，一方面使书面语的现代汉语有了一个新面貌，另一方面使汉语的种种特质有机会尽量摆脱欧化语法的约束（完全摆脱是不可能的），得到了一次充分的表达。又正是这种被解放出来的汉语特质，反过来使汪曾祺获得了在小说结构和

① 汪曾祺：《汪曾祺文集·文论卷》，第193—194页，江苏文艺出版社1993年版。

② 汪曾祺：《蒲桥集》，第358页，作家出版社2000年7月版。

叙述上'无定质'的自由"。[①] 这对很长时期里文学创作中的"文艺腔"和"翻译体",也是一种有力的矫正,它在丰富多彩的口语形态中发现了更为鲜活的语言材料,开掘出本色的民族和民间的文化资源。这种流水一般随物赋形的方式,也意味着对宏大叙事和主题先行的排斥与拒绝,而将富有人性的趣味和人生态度渗透于小说的叙事之中。

贾平凹(1952—),陕西丹凤人,原名贾平娃,1973 年开始发表文学作品。1975 年西北大学中文系毕业后任陕西人民出版社文艺编辑。1983 年从事专业创作。他的《满月儿》获 1978 年全国优秀短篇小说奖;《腊月·正月》获中国作协第 3 届全国优秀中篇小说奖(1983—1984);《浮躁》获 1988 年度美孚飞马奖;《废都》1997 年获法国女评委外国文学奖。主要作品集有小说集《兵娃》、《姊妹本纪》、《山地笔记》、《野火集》、《商州散记》、《小月前本》、《腊月·正月》、《天狗》、《晚唱》、《贾平凹获奖中篇小说集》、《贾平凹自选集》等,长篇小说《浮躁》,散文集《月迹》、《心迹》、《爱的踪迹》、《贾平凹散文自选集》、诗集《空白》以及《平凹文论集》等。90 年代以来,贾平凹保持多产的势头,著有长篇小说《废都》、《白夜》、《土门》、《怀念狼》、《病相报告》等。

贾平凹在 80 年代的小说,以对西北乡土人生的表现著称。1978 年发表的《满月儿》充满了理想主义的色彩,作品的调子明朗而清新。它通过对两个农村女青年——一对亲姐妹满儿和月儿的形象刻画,表现了农村新一代青年热爱生活、追求爱情、向往文明的精神风貌。这样的主题使它在当时以悲剧性主调为特征的伤痕小说思潮中不落俗套,带来了清新的乡土气息。叙述着力于对两个女子的性格的描绘,采取了对比映衬的手法。月儿活泼、聪慧,稍显轻浮;满儿文静、深沉,有欠灵动。小说让这两者碰撞,并展示了各自性格的转化,最后达到了二者的平衡、和谐。"我"的城市背景,在两姊妹的性格转变中起到了重要的作用,知识、文明、城市的价值取向于此突现出来,乡村对城市的认同,对文明的认同,构成了和谐的基础。《满月儿》虽然在叙事上还比较稚嫩,尤其是在对满儿的刻画中有着较明显的观念化痕迹,但是,它所采用的城/乡、文明/落后的叙述框架以及小说叙事对和谐的美学追求,成为贾平凹后来创作演变的一个基础。

1983 年以后,贾平凹的创作进入到一个高峰期。这一年,贾平凹深入商州地区,试图考察、体验和分析中国农村的历史发展、社会变革与生活变化,尤其是情感、情绪和心理结构的变化。其最初的成果是《商州初录》,并

① 李陀:《汪曾祺与现代汉语写作——兼谈毛文体》,《花城》1998 年第 5 期。

由此开始，写出了"商州"系列小说，包括《小月前本》、《鸡窝洼的人家》、《腊月·正月》、《天狗》、《黑氏》、《西北口》、《古堡》、《火纸》、《商州世事》等。这些小说都着眼于商州的地理、风情、历史、习俗和普通百姓的生存，为新时期小说提供了风格独特的画面。

在这些小说中，贾平凹充分表现了乡村社会里人性美好和纯洁的一面。《商州初录》的14个故事，都是人性和人情的赞歌，充满诗情画意的描摹，显见出理想化的涂抹，它们或多或少地过滤与回避了乡村固有的愚昧、丑陋和野蛮，而着力展现了乡村生活中人的真诚、善良、质朴、宽容、勇敢、坦荡。即便是一些含有尖锐冲突的故事，如《小白菜》、《桃冲》等，也呈现出哀而不伤、怨而不怒的格调，美仑美奂的人格魅力将悲情和冲突柔化为纯净的感伤。赞歌的背后，是以对传统价值的标举对抗历史的审美取向和价值评判，透露出作家面对正在经受现代文明冲击的文化传统时的忧思与眷恋、矛盾与困惑。在其他商州系列的大部分小说中，都回旋着对淳朴善良的人性的歌唱，但是由于引入了更为现实的冲突，小说具有了较多哀婉的声音与斑驳的色调。像《鸡窝洼的人家》这篇小说，它以两户人家的重新组合，反映社会变革的潮流给贫穷而平静的农村带来的冲击。回回与麦绒那种"向土疙瘩要饭吃"的生活方式被禾禾与烟峰的多种经营致富之道打败，后者顺应了经济改革的潮流，代表了走出封闭的自然经济的方向。但是，小说的着眼点不在于对这种社会进步作简单的价值肯定，而在于藉此探寻人的内心世界的震荡、情感方式的改变以及价值观念的演化，以及此种过程的悲剧性所在，从而表明，改革的冲击既是物质的，更是精神的。而在精神这个层面上，小说中作者的倾向恰恰在对传统美德的呵护。因此，不管是对禾禾与烟峰他们为了摆脱土地而不断"折腾"的表现，还是对回回与麦绒们忠实土地、顺应自然，安分守己的表现，小说凸显的都是百折不挠、柔韧、耐劳、要强的性格和精神特质；尽管小说写了回回与麦绒无可逆挽的失败，却也正是通过他们身上的传统美德，唤起人们更多的同情。

在《腊月·正月》中，作家的姿态发生了变化。这部中篇小说同样写商品经济的浪潮对传统农业社会的人们在思想方式、生活方式、价值伦理方面构成的冲击，但是，作者对历史发展与现实趋势的把握显得冷静和理性了一些。小说有两个主要人物。一个是在镇子上一向名望甚高的韩玄子，当过34年教师，儿女有出息，上头有人缘，经济富过乡邻。另一个是王才，素来被韩玄子瞧不起，却开始与韩玄子较劲：办起食品加工厂，土地转给别人种，打算买下生产队的空房扩大工厂，影响越来越大。韩玄子为了保住自己的

地位殚精竭虑。但是，这一切阻挡不了王才的步伐，连韩玄子的儿子二贝也暗地里帮助王才。正月十五，韩玄子为女儿叶子“送路”，原本想请县委马书记来为嫁女增添光彩，维持人缘和声望，却传来马书记给王才拜年的消息。小说塑造了自负好胜而观念陈旧的韩玄子的形象。这个形象让我们看到，狭隘、保守、自闭的小农经济正在成为新的历史变革的阻力，而在小农经济形态下形成的种种优势——声望、道德、智慧、重义轻利等等，在新的社会力量面前却显示出其陈腐、虚弱乃至虚假来。

贾平凹自己谈到过：“历史的进步是否带来人们道德水准的下降和虚浮之风的繁衍呢？诚挚的人情是否适应于闭塞的自然经济环境呢？社会朝现代化的推移是否会导致古老而美好的伦理观念的解体或趋向实利之风的萌发呢？”[①] 这种困惑和思考伴随着作家这一时期的创作。而《腊月·正月》的可贵在于，它没有对这些问题作简单化的处理，韩玄子的形象表明，与贾平凹此前的小说相比，作家对现实生活的感应更为敏锐，对“人”的观念解放的艰难所作出的思考更为深刻，从而冷峻地揭示了在改革中冲突背后潜隐的经济、制度和文化的综合性因素。

长篇小说《浮躁》则在更为广阔的现实背景和历史联系中，关注社会历史的变迁和变革与人生的关系。主人公金狗出身奇特，成年后善撑木排，水性极好，“文革”中曾救过田中正一命。他当了五年兵，退伍回乡后领头搞起船运。后来，他通过考试以及关系争取到去城里当记者的机会，也离开了深爱着他的小水。在做记者的过程中，金狗因为一篇揭露真相的报道而一举成名，风头正健，但随即卷入到当地田、巩两大家族之间的权力斗争之中。最后金狗愤而辞职，回到生养他的故土州河，决心实实在在地发展水运事业，“使全州河的人都真正富裕起来，也文明起来”。金狗的命运变化历程是小说的主线，它与两大家族的历史恩怨和现实冲突等线索交错形成了小说的整体结构，较为出色地展示了中国农村改革面临的历史性难题：长期在宗法制度影响和制约下的农村社会，其巨大的历史惯性成为历史前行的阻力，也是改革者面临的严峻考验。这种考验不仅是二者之间的直接冲突，也是改革者自身内在的冲突。

小说对改革者自身内在冲突的表现，使主人公金狗的形象具有立体感和复杂性。这一形象的价值在于，他不仅展示出改革者命运历程中此起彼伏、此消彼长的权力斗争，映现出惊心动魄的时代风云，更呈现出改革者自

---

① 贾平凹：《腊月·正月（后记）》，十月文艺出版社 1985 年版。

身灵魂的裂变。在此过程中，小说赋予金狗这个形象以正面的、积极的价值，他勇敢果决、聪明过人、审时度势、抱负远大，积极追求自我价值的实现，有着强烈的改变现状的决心并付之行动。但与此同时，小说没有回避和掩饰金狗的局限，他的油滑甚至狡诈，他的自我膨胀，他的权力欲望，他对家族斗争的利用和投入，他的自鸣得意，他与小水、英英、石华这三个女人的情感纠葛和利益权衡，等等，都将人们引向对金狗内心深处的"革命"之艰难的体认。历史的阻力、现实的变革、心灵的蜕变共同作用于金狗，使之成为一个"浮躁"的典型，一个既充满活力也缺少底气，既奔向未来也被过去纠缠，既企求完美又先天不足的时代之子。

贾平凹 80 年代的小说，在艺术上独具一格。他的小说在对现实强烈关注的同时，注重从乡土社会的历史、风物、地理、掌故中汲取创作的元素，厚重沉郁，富有浓郁的民间文化的气息和生命力。他注意从古典文学与文化中获得滋养，接受儒、道、释的影响，形成其小说的阴柔、虚静、和谐的美学格调。他重视从民间的语言中吸纳鲜活的成分和古代文学语言中具有生命力的成分，糅进现代白话的写作，形成了古朴、空灵、含蓄的语言风格。他在叙述方式上也不断探索，从古代笔记、杂说以及西方现代派技巧中获得启发，自觉地将散文笔法运用于小说创作。当然，贾平凹在 80 年代的小说创作，也存在叙述模式的雷同和人物、故事的重复等。

第四节　莫言　马原

1985 年前后，出现了具有先锋实验性质的小说创作潮流，文体创新和语言自觉给小说带来了更为自由和阔大的空间。在此过程中，小说中对"人"的观念的表现也呈现出多元化的特质，既有莫言的对人的原始生命力的弘扬，也有苏童、叶兆言、格非等作家对人的具体历史内涵和现实联系的抽空，而凸现人性的抽象意味。最具有破坏性的是马原的小说，他的形式实验为文学做出了贡献，但其付出的一个代价则是，人失去了意义，走向了迷失。

莫言（1956—　），山东高密人，原名管谟业，小学五年级辍学回乡务农近十年，1976 年参加中国人民解放军。1981 年开始创作，发表了《枯河》、《秋水》、《民间音乐》等作品。1985 年发表的中篇小说《透明的红萝卜》轰动文坛，1986 年发表《红高粱》，备受文坛关注，获得 1985—1986 年全国优秀中篇小说奖。著有长篇小说《天堂蒜薹之歌》、《十三步》、《酒国》等，有《莫言文集》五卷。90 年代以后，莫言保持了比较旺盛的创作生命力，时有作品问

世，主要有长篇小说《丰乳肥臀》、《檀香刑》、《四十一炮》等。

《透明的红萝卜》讲述的是一个小黑孩在水利工地上的一段故事。在铁匠铺，小黑孩目睹了老铁匠对小铁匠的惩罚——师傅将通红的钢钻戳到试图偷学技艺的徒弟的胳膊上。一个晚上，小黑孩拔来萝卜给大家作夜餐，突然他发现放在铁砧上的一只萝卜变成金色透明的了。他激动地将这只美丽的萝卜抓在手里，不料心中有气的小铁匠将它抢过去，并远远地扔进河里。黑孩像丢了魂一样四处寻觅那奇异的红萝卜。他来到那块萝卜地，可是再也没找到那透明的红萝卜。

《透明的红萝卜》里的黑孩这个人物，不同于传统的小说对人物的塑造。小说并没有精心设计的情节和非常明确的环境，也没有对人物性格进行刻画，而是由黑孩这个形象贯通起乡村生活的记忆，其间既有物质的贫困、严酷的生存挣扎，也有情感的压抑、人性的扭曲。黑孩的外形又瘦又黑，看起来弱不禁风，常常承受着饥饿的袭击。但是，有意味的是，这个黑孩不畏严寒，不怕火烫，不觉疼痛，外表沉默寡言，内心却非常敏感，并且炽烈如火，执著而坚定，对菊子姑娘的体贴则不乏柔情的回报。黑孩身上表现出的这些特质，赋予他以浓烈的神秘色彩和超凡的精灵之气。作家李陀认为："黑孩形象中的非现实色彩，使他在一定意义上成为一种抽象和象征。……黑孩却是中国农民那种能够在任何严酷的条件下都能生存发展的无限的生命力的抽象和象征。无论黑孩那在刚刚能活下去的恶劣条件下仍能保持那么多幻想，仍能顽强地去追求的炽烈感情，我们都不能把它们只看做是人物性格，而是应当做作者对中国农民的反思。其中有他的热爱、理解和信任，也有忧虑、怀疑和批评。因此，《透明的红萝卜》并不玄虚。作者想表现他对生活的一定感情和态度，但是他没有采用人们都十分熟悉的写实方法，而是借一种特定的表现形式，将现实因素和非现实因素融成一体，形成一种十分特殊的小说艺术形象。"① 这种对严酷年代的神奇故事的讲述，在莫言的代表作《红高粱》里表现得更为集中、更加鲜明。

《红高粱》的叙述循两条线索展开，主线是土匪头子"我爷爷"余占鳌率领的武装伏击日本汽车队，辅线是在这次战斗之前发生的余占鳌与"我奶奶"戴凤莲之间的爱情故事。

"我奶奶"戴凤莲在 16 岁那年，被在高密东北乡富甲一方的单廷秀看中，娶她为儿媳妇。在迎亲的路上，轿夫们按照当地风俗颠轿，颠得"我奶

① 李陀：《"妙在似与不似之间"——评中篇小说〈透明的红萝卜〉》，《文艺报》1985 年 7 月 6 日。

奶"不堪忍受,放声大哭。在"我奶奶"脚前的那个轿夫,心中生起一股怜爱之情,悄悄将她露出的脚送回轿子里。这个年轻的轿夫就是后来的"我爷爷"余占鳌。当迎亲的队伍行至蛤蟆坑时,遇到了劫匪。余占鳌受到"我奶奶"亢奋的眼光的鼓励,打死了劫匪。在"我奶奶"三天回门的路上,"我爷爷"将"我奶奶"夹进高粱地,"我父亲"就来源于那次欢爱。后来"我爷爷"杀死单家父子,成为我奶奶的情人,也正式当了土匪。在"我奶奶"家做长工的刘罗汉,被日本鬼子抓去,并遭酷刑而死。"我爷爷"愤而拉起队伍,答应了抗日支队冷队长的合作邀请。"我爷爷"领着队伍等待鬼子的到来,也在等待冷队长队伍的到来。就在"我奶奶"担着抔饼和茶水出现在墨水河边时,鬼子的车队来了,车上扫来的密集的子弹射倒了"我奶奶"。"我爷爷"的队伍寡不敌众,伤亡惨重。"我爷爷"跪在"我奶奶"的身边,为她合上了眼睛,这时候冷队长的队伍才来。

小说对题材的处理显示出对传统的小说叙事的叛逆。抗日战争的题材,在我国现当代小说史上比比皆是,但是,以土匪头子的抗日故事为叙事主体,并以不合道德规范的爱情故事穿插其间,这在莫言的《红高粱》之前实属罕见。在小说中,男主人公具有土匪、英雄、情种三重身份,粗野、狂暴、激情和侠义集于一身;女主人公戴凤莲美丽而充满活力,表现出无所拘束、自然自在的生命存在,以娇弱之躯拥抱爱与自由,崇尚力与美,承受生命的全部疼痛与欢爱。小说将人置于荒蛮而奇伟、粗砺而豪放的境地,表现出人的生命的高贵、尊严、绚烂与悲怆,"体现着民族民间精神的两个方面,一是勇敢抗争,一是勤劳耐苦。这两个方面构成中华民族的内聚力"①。

应该看到,所有这些在小说中都是以追忆的姿态讲述的"故事",被放在一个"过去"的时空里,它强烈地映照着叙述者所立足的当下时空。小说中的叙述者"我",除了叙述"我爷爷"、"我奶奶"敢爱敢恨、惊天动地、活力沛然的故事,也不时感慨"我"这一代人生机萎缩、活得局促。也许后者在莫言这里正是一种叙述的动力——对"现在"的生命状态的失望驱使他在"过去"寻找生命的辉煌。其实,像"我爷爷"、"我奶奶"那样的生命并不真实地存在,毋宁说,更真实的是"寻找"本身,是叙述者寻找的渴望,是在此过程中催生出的生命的理想。这就显露出叙述主体对精神匮乏和生命委顿的现实的强烈感应。在《红高粱》中可以看到一种矛盾的叙事形态,即叙述者"一面以田野调查式的勤恳态度,又为中国现代小说开发了一处'故乡',一面又以喧哗

---

① 季红真:《忧郁的土地,不屈的精魂》,《文学评论》1987年第6期。

自嘲的笔法，暗暗摇动他据之写作的传统"[①]。有的论者指出在莫言的艺术世界中，"涌荡着一股生机勃勃的生命激流，蕴涵着中国农民的生命观、历史观乃至时空观，潜藏着沉淀在生命直觉之中的农民文化的许多特点"[②]。

莫言是一位敏于感觉而富于想像力的作家。他"以超验的感知方式，表现了充分矛盾的内在纷扰，几乎是将一种最初状态的情绪直接地表达了出来。一方面是凄楚、苍凉、沉滞、压抑，另一方面则是欢乐、激愤、狂喜、抗争。这极像交响乐中两个相辅相成的旋律，彼此纠结着对话。前者是经验性的，后者则是超验性的，前者是感受、体验，是对外部生活的情绪性概括，后者则是向往，是追求，是灵魂永不止息的呐喊。而忧郁的主调，也正是这不胜重负的灵魂，将被压抑的生命力不断外化为生动鲜活的艺术具象之后，如释重负般的叹息"[③]。《红高粱》的叙事策略和语言方式追求强烈的"陌生化"效果。首先，小说中的"故事"是以"非故事"的方式呈现出来的，即小说的展开并非依循事件的逻辑来建构，而是由感觉引导，由情绪推动。它通过叙述者"我"在现实与过去的"追忆"之间的自由穿梭，将完整连续的事件链条彻底打碎和肢解，竭尽打乱时空顺序之能事。于是，情节的逻辑联系最大程度地被淡化，叙述显得自由散漫、了无拘束且生气勃勃。这种无所羁縻的结构方式，是《红高粱》的"有意味的形式"构成的一个重要方面，它与小说叙事意欲展示和张扬的精神非常和谐。

小说在叙述人称的使用上也有特色，主要以"我奶奶"、"我爷爷"来展开叙述，第一人称与第三人称迭合在一起，叙述者和被叙述者紧密地结合在一起。这种方式一方面使叙述的强烈主观性得以突现——"我"是操纵和控制叙述的主体，"爷爷"、"奶奶"当年的故事是由"我"讲述出来，这就有意识地暴露出叙述的不可靠性；另一方面也因为这种突现而显示出一种距离，隐含着一种对比——"我"所身处的情境与"爷爷"、"奶奶"他们形成鲜明的对比。在这样的叙述人称的运用中，最逼真的细节也带有了虚幻的色彩，幻想和理

---

① 王德威：《想象中国的方法——历史·小说·叙事》，第 239—240 页，北京三联书店 1998 年版。

② 张志忠："他（莫言）以其独特的乡土文化、农民文化，对文人文化和文人加工过的乡土文化提出了挑战；他的蛮勇，他的粗鄙，他的桀骜不驯，他的不容人转脸回避地戳穿假面、直陈生活之痛苦污秽，他的对于农业社会主义的热烈的无保留的向往，他的恶毒的诅咒和浪漫的梦幻，都因凝聚了数千年的农民文化之光而表现得分外深切、分外撼人心魄。"《莫言论》，第 281 页，中国社会科学出版社 1990 年版。

③ 季红真：《忧郁的土地，不屈的精魂》，《文学评论》1987 年第 6 期。

想的成分于是可以名正言顺地进入叙事，同时这理想和想象与现实的冲突也强烈地被提示出来，从而获得了所谓“喧哗自嘲”的反讽效果。

在语言的运用上，《红高粱》追求一种富有力度的表达，一切都服从主体的自由创造和审美快感，而不惜偏离常规，不管是政治、文化的约束还是美学、道德的框限。按照莫言自己的说法是，“为了要写大的气魄，在很多地方都不管语言是否规范，情之所至，任其自然、往下写去”，以致“披头散发，枝叶横生”。[1] 其具体表现为：其一，小说竭尽笔力描述暴力、偷情、野合、酷刑，藉这些逾越常规的生命活动形诸令人惊耸的语言表达，极富感性的强力刺激。有人因此认为《红高粱》的描写有着自然主义的倾向，“不仅不能给人以美感，反而让人感到头发根发麻，喉咙里秽物翻腾，皮肤上起鸡皮疙瘩，好不舒服！”[2] 其二，重视感觉的呈现，大胆运用丰富的比喻、夸张、通感，色彩鲜明而丰富，诡谲奇伟，努力表现意识的流动和心理的跳跃状态，意象纷呈，奔涌而来。其三，注重对语言色泽的选择和气势的营造。缺点是在叙述上有时候显得缺乏节制，给阅读和接受带来了某些障碍。

莫言的小说在叙事艺术和小说观念上的这些特点，都显示出鲜明的先锋意识，对当代的文学写作和文学阅读产生了强大的冲击力。他成功地借鉴了美国作家福克纳对美国南方生活的艺术表现，受到哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯以《百年孤独》为代表的魔幻现实主义的启发。同时莫言也没有因为对域外文学营养的自觉吸收而忽略对本土的资源开掘，他的小说从来没有离开他生长的土地，从题材到语言，从实际生活到鬼狐仙怪的故事，都从根本上决定了他的小说的民族特色。而其中表现出的对人的自由精神的渴望、对强有力的生命形态的呼唤，则更是既植根于当代中国的现实土壤，又超越了现实的局限，为表现人这一永恒的主题提供丰富的艺术形式和内容。

马原（1953—　），辽宁省锦州市人，1970 年中学毕业后插队，1974 年入沈阳铁路运输学校机械制造专业学习，1976 年到阜新机务段当钳工。1978 年考入辽宁大学中文系，1982 年毕业后去西藏工作，同年开始发表小说。1984 年发表《拉萨河女神》，引起文坛关注；1985 年发表成名作《冈底斯的诱惑》。另有中短篇小说《叠纸鹞的三种方法》、《大师》、《涂满古怪图案的墙

---

① 林舟（陈霖）：《心灵的游历与归途——莫言访谈录》，《生命的摆渡》，第 204 页，海天出版社 1998 年版。

② 蔡毅：《在美丑之间……》，《作品与争鸣》1986 年第 10 期。

壁》、《错误》等，长篇小说《上下都平坦》，出版有《马原文集》四卷。马原于1989年离开西藏返回沈阳，其后少有作品问世。90年代初，马原走遍全国各地，采访百余名作家、编辑、翻译家，拍摄制作了电视纪录片《中国文学梦》。2001年开始在同济大学任教，出版了文学讲稿《虚构之刀》、《阅读大师》。

马原的小说以其在叙述上的先锋实验性质，引领了80年代小说叙事的革命，唤起了小说写作对形式和语言的自觉，他所采取的叙述技巧以及其中蕴涵的小说观念对80年代后期的小说写作产生了很大影响。在马原的小说中，"重点始终是放在他的叙述上的，叙述是马原故事中的主要行动者、推动者和策演者"①。

马原的小说对叙述本身的重视首先体现在，它以一种极端的姿态，将小说完全视为语言的游戏，切断了通往意义和价值的道路。这是对我国近现代以来强调小说以及整个文学艺术的社会功能这一主流文艺观念的反拨，是对小说叙事长期以来所承受的意识形态压力的摆脱。例如马原的《拉萨河女神》的题目所包含的"女神"这个词语，几乎会毫无例外地作用于稍有文学艺术接受经验的读者，将人们引向某种先在的具有象征性的表意体系。但是小说的讲述却与此大相径庭：13位青年男女（都无名无姓，全用阿拉伯数字代替，虽然各有身份、性别介绍，但是读完了小说，可能还是搞不清谁跟谁）一天来到拉萨河边，一天的生活都是些诸如看见猪尸、洗衣服、讲故事、打水漂、吃喝之类的事情，嘻嘻哈哈、鸡毛蒜皮，有几个不相关联的故事的片断。而所谓"女神"不过是他们用泥沙堆积的一个初具女性特征的雕像。读者要在这样的叙事中寻找意义也许是徒劳之举。同样，在《虚构》、《冈底斯的诱惑》中，尽管我们可以看到一些富有意义的局部，譬如，玛曲村里麻风病人的生死爱恨、情感和情欲的方式，顿珠、顿月兄弟的传奇故事中的神秘和忧伤，姚亮由美丽的央金姑娘之死而生发的关于女性之美的象征意味的议论，等等，这些可能会进入我们既有的道德、审美和文化的观念框架而获得某种意义，但是，在整体上我们无法确定，作者到底要通过小说表达什么思想内容，要揭示什么意义。

当小说文本不再指涉特定的意义世界的时候，小说叙事便指向了其自身，写什么和表达什么不再重要，怎么写成为最值得关注的问题。马原的小说正表现出对怎么写这一问题的兴趣，直接将它放到小说叙事之中探讨，其

① 吴亮：《马原的叙述圈套》，《当代作家评论》1987年第3期。

惯用的手法便是“元小说”① 叙事。《拉萨河女神》第一节里写道：“为了把故事讲得活脱，我想玩一点儿小花样儿，不依照时序流水式陈述。就这样吧。”这就直接向读者交待了叙述者处理素材的方式。这种元小说的方式，无疑将读者的注意力引向了小说叙述本身。在马原的小说中，这种方式被反复运用。他的《虚构》，题目就意在打破读者的“似真幻觉”，强调小说是虚构的。在叙述了“我”在麻风村的经历之后，他向读者交待了这个经历是根据“我”在西藏的经历、妻子的工作经历、有关麻风病的书籍等杜撰出来的。小说开始时交待进入玛曲村的时间是5月3日，他在玛曲村度过了七天时间，然而结尾又交待他离开的时间是5月4日，这种有意识暴露的“破绽”同样揭示了他的这段经历的虚构性。在《冈底斯的诱惑》第15节，小说的第一级叙述者直接讨论小说叙述上的问题：“故事到这里已经讲得差不多了，但是显然会有读者提出一些技术以及技巧方面的问题。我们来设想一下。”接下来，小说列出了“关于结构”、“关于线索”、“遗留问题”，且在最后作出交代，一并解决。在《旧死》中，作者在叙述中插入如下的话：“他另外讲的一些事我不想以对话的方式去复原，这是最拙劣的欺骗读者的伪现实主义。任何天才作家都只能根据大意去编写对话场面。我想用另外的方式，古典主义的方式。”

马原的小说采用“元叙事”的手法，带来了所谓“裸露的叙述”。在这种叙述姿态和叙述策略之下，小说写作的神秘性被消解，虚构性得到强调，传统文学观念中的真实观被摒弃。传统小说对虚构的认可，是建立在把虚构作为表现真实的手段这个前提下的，而马原的小说则将虚构置于独立的、自足的本体的位置上。小说《虚构》的题目似乎就在告诉我们：小说叙述的本质——虚构——正是此篇小说的中心话题。小说的第一部分可以说是对叙述的虚构本质所作的调侃式理论阐述，它也被作为该小说的读解指南而劈头塞给读者：“我就是那个叫马原的汉人，我写小说。我喜欢天马行空，我的故事多多少少都有那么点耸人听闻。”明确地将叙述人（“我”）与作者（“马原”）划等号，旨在表明下面讲述的故事是作为小说家的马原“天马行空”杜撰出来的。在临近故事结束的时候，作者兼叙述人直接跳出来与读者及受叙者对话，从而使以上话语成了关于虚构的虚构，这是典型的“元小说”文本

① 元小说（metafiction）是关于小说的小说，它既沿用小说这种体裁的种种原则，同时又竭力破坏这些原则；它在小说的内部嵌有关于它本身的叙事和语言的评论，关注小说自身的虚构和纪实的过程而非其结果，惯常用戏拟和反讽来颠覆小说的可信度，质疑小说的表现形式。

策略。对读者而言，这种叙述表现出一种开放性，它呼唤读者将眼光转向叙述本身，而不是寻找文本背后预设的“真实”和意义，从而调动自身的经验，参与文本的创造。就像马原自己所指出的那样，这种叙述策略产生的间离效果，可以“舍去中间由文化意识产生的诸多起训诫作用的部分，舍去多余的环节，直接逼近读者，使读者认可一个他们愿意认可的虚拟的故事，这样的结果使作者和读者最大限度的合而为一了”[1]。

马原的小说叙述的另一个特点是，所叙述的故事不追求事件的逻辑联系，也没有情感和情绪的联系，而是若干个兀自独立的片断，它们往往被叙述者“强行”组合在一起。如《叠纸鹞的三种方法》写了三个老太太：在八角街做私酒的老太太，有杀人嫌疑的珠宝商夫人，在布达拉宫靠做泥佛片为生并早已死去的老妪。这三个人的故事本来毫不相干，只是靠多级叙述人的叙述(第一级是叙述者“我”，第二级是小格桑和刘雨)，还有叙述人很主观的联想——“我原来心目中卖私酒的老太太的形象，竟和这个杀人老太婆完全吻合”，将它们连缀在一起。这种方式的拼贴性质显而易见，它打破了时间的连续性和空间的统一性，取消了事物之间的各种逻辑的、因果的联系。代表作《冈底斯的诱惑》在这方面表现得尤为突出。小说叙述了四个互不关联的故事：老作家的西藏经历；猎人穷布的猎熊故事；陆高、姚亮等去看天葬的故事；藏民顿珠、顿月兄弟的故事。几个故事各自独立，既不完整又无明确的线索，往往突如其来，又倏忽而去。有时候简单地用诸如“故事已经开始了”、“现在要讲另一个故事”这类表述，来提示从一个故事到另一个故事的切换。应该注意的是，这些故事是被不同的叙述人叙述出来的，且视角各不相同，交错进行。如此一来，这些故事虽然保留了局部的真实感或者说“似真幻觉”，但是由于逻辑的、因果的联系被解除，便拒绝了读者对之做深度追究的企图，也就使叙事变成了漂浮在语言之流中的经验的碎片。

在这样的叙述面前，传统的阅读期待受到无情的戏弄，作者(或者说叙事文本)与读者之间的关系也由此被导入一个新的状态，那就是没有任何先在目的的纯粹“讲/听”的关系。就此而言，马原的叙述似乎回到了古老的说书人讲故事的情形。但是，在马原小说构设的作者/读者关系中，写作者的叙述过程是经验传达更是经验创造的过程，同样，阅读者不只是被动地接受经验的传达，而且也是主动地经历着经验创造的过程。这一过程的基础或者说最基本的游戏规则在于对个体经验的个人化讲述。因此，马原的小说

---

① 马原：《小说》，《马原文集》第4卷，第410页，作家出版社1997年版。

看起来退回到古老的说书人讲述故事的方式，但是就其实质而言，二者并不相同。一方面，“古代说书人讲述的是大众经验，是代大众立言的大众化讲述；马原讲述的是个人的经验，是尊重个人体验的个性化讲述”[①]。另一方面，古代说书人在讲述大众经验的过程中，叙述者总是扮演着道德、知识、真理和观念的宣谕者的角色，并以此获得讲述的合法性，因此语言是传达的工具，有明确的指向；马原小说中的叙述者则总是扮演着颇具自恋色彩的游戏者的角色，其合法性基础在于个体的自由，操纵语言就是其目的所在，语言不仅是游戏的材料，而且也就是游戏本身。当然，这种对意义、逻辑、连贯性的放逐，也在一定程度上映现了当代意义的危机，意味着文化观念的碰撞造成的普遍性的丧失和多元化趋势的到来。

马原小说对叙述形式和策略的探索，还包括“返身叙述”（在很多文本中，作者马原直接成为被叙述的对象）、“实体经验的省略”（不是言外之意的那种省略，而是根据上下文或者说具体语境，读者可以补足的事实陈述）、“互文复现”（在一个文本中指涉或重述作者其他小说文本中的人物、情节），等等。所有这些都带来了新的小说叙事景观，并在根本上体现了以上所述的新的小说观念。马原小说的叙述策略和小说观念，是受西方现代主义及后现代主义的文学观念和文本策略影响和启发的产物，不可否认的是，它们对开掘汉语写作的潜力、提高驾驭汉语言的能力作出了贡献。但应该看到，马原及其影响下的写作，往往沉溺于形式迷宫和语言游戏，放弃对意义的追寻，因而对小说写作的发展也产生了一定的消极作用。

---

① 蔡世连：《迷宫与叙述》，第 203 页，中国文联出版社 1997 年版。

第八章
80 年代诗歌

第一节　80 年代诗歌概述

从 1976 年底起到 1978 年三中全会召开前夕止，是新诗走向新时期的过渡阶段，诗坛致力于恢复"文革"前十七年的诗歌传统，让诗歌重新立足于捍卫社会主义制度的立场上去干预社会生活。贺敬之的《中国的十月》、李瑛的《一月的哀思》、柯岩的《周总理，您在哪里》等，在当年曾产生过巨大的社会反响。它们以"大我"抒情的主体投入，恢复了真情的抒唱，显示出对政治抒情诗群的传统真诚的继承和发展。

中国共产党十一届三中全会的召开，为"四五"天安门事件彻底平反，从而拉开了拨乱反正的大幕，人民沐浴着第二次思想解放的春风，诗坛也迎来了 80 年代中国新诗的又一个发展期。

80 年代的诗人队伍大致可以梳理出以下几个诗群、诗派。

一　"归来者"诗群

他们因这样那样的政治原因从 50 年代中期起陆续在诗坛隐失，如今在拨乱反正中终于得以平反，于是重又提笔"归来"。这是一个成员庞杂的创作群体，共同点是有较强的社会责任感与历史使命感，能自觉地在创作中贯穿现实主义精神。艾青是他们的代表。他于 1957 年被打成右派后，曾去北满森林伐木，去新疆古尔班通古特荒原开荒，共达 21 年之久。1978 年 4 月 30 日在《文汇报》上发表了《红旗》一诗，宣告他重返诗坛。"归来"的老一辈诗人还有苏金伞、公木、青勃、吕剑、蔡其矫、张志民等，和七月诗派的鲁藜、邹荻帆、彭燕郊、冀汸、绿原、曾卓、牛汉、徐放、罗洛等，九叶诗派的辛笛、陈敬容、杜运燮、唐湜、郑敏、唐祈。建国初期步入诗坛或正活跃于诗坛但很快

在反右派、反右倾运动后隐失的一批诗人，虽为诗而受难却"九死其犹未悔"，他们包括梁南、丁芒、公刘、孔孚、白桦、岑琦、胡昭、孙静轩、流沙河、邵燕祥、林希、昌耀、赵恺、任洪渊、彭浩荡等。其中，曾是七月诗派的曾卓以《悬崖边的树》一诗宣告他"归来"后登上了一个新的创作层次。诗集《老水手的歌》是一个有艰难的人生经历者所发出的生命颂歌，在感情不免苍凉的背景上显出对生活的坦荡态度和对生命的温爱感情。牛汉"归来"后写的《华南虎》一诗，显示出更健旺的创作生命力。[①] 蔡其矫的成就也值得注意。他怀着一份对人的关怀和对大自然的挚爱之情，写出一批咏唱爱情、山水和表现故乡人文历史、地域风情的诗。[②] 公刘这期间的作品多是从他切身体验出发的政治抒情，并从中提炼出催人醒悟的理性思辨之语。昌耀发表了长诗《慈航》、《山旅》以及《鹰·雪·牧人》等大量短诗，它们汇成一股来自于青藏高原的诗的旋风，摇憾着那一代良知者的心扉。昌耀复出后并没有忘掉青藏高原，始终以粗犷而沉郁的歌声向拯救他灵魂的那片"净土"表达感恩的深情。[③]

"归来"的艾青在短短几年中发表了几百首诗，诗集《归来的歌》(1980)、《彩色的诗》(1980)、《雪莲》(1983)以及诗歌论文集《艾青谈诗》(1984)也相继出版。

历20年创伤的艾青还是那个艾青。1978年11月15日"天安门事件"平反的决定一宣布，他当夜就写出了长诗《在浪尖上》，呼出了积郁多年的心声："不容许再受蒙蔽了，/不应该再被欺骗了，/我们要的是真理/我们要的是太阳。"1979年他发表了堪称"诗体哲学"的巨型诗篇《光的赞歌》，其中有："甚至光中也有暗，/甚至暗中也有光。"毫不含糊地反映了社会生活中一个极其重要的方面——"光中也有暗"。《在浪尖上》无疑是这方面的代表作。而他作为一个真诚的、用自己的心歌唱的诗人，正努力从心灵的创伤中

---

① 牛汉出版有诗集《温泉》、《海上蝴蝶》等。鲁藜出版有诗集《天青集》、《鹅毛集》。绿原有《另一支歌》等，罗洛有《雨后》、《阳光与雾》。冀汸有《我赞美》、《没有休止符的情歌》。

② 蔡其矫出版有诗集《祈求》、《双虹》、《福建集》、《迎风》、《醉石》。

③ 除此以外，孔孚有诗集《山水清音》、《山水灵音》等，梁南有诗集《野百合》、《爱的火焰花》，胡昭有诗集《山的恋歌》、《从朝霞到朝霞》、《瀑布与虹》、《人生之旅》等，丁芒有《更流集》、《枫露抄》、《我是一片绿叶》等，孙静轩有长诗《黄河的儿子》、《抒情诗一百首》、《天涯草》、《七弦琴》等，流沙河有《流沙河诗集》、《游踪》等，邵燕祥有《献给历史的情歌》、《含笑向70年代告别》、《邵燕祥抒情长诗集》等，林希有长诗《无名河》，诗集《海的诱惑》、《柳哨》等，赵恺有诗集《我爱》，任洪渊有诗集《女娲的语言》，彭浩荡有诗集《对十二位巫女的祈求》，等等。

挣扎出来。[①]

“归来”以后，艾青创作中出现了一批宏观抒情诗。所谓宏观抒情，是面对国家、民族、人类所作的抒情，是诗人从这些对象的历史与现实、时间与空间相交错的关系中感悟到一种规律性的东西，从而引起灵感。《光的赞歌》、《古罗马的大斗技场》、《面向海洋》等，都是典型的宏观抒情诗，他总是从现实形象的微观推向象征对象的宏观，以象征对象的壮阔境界来充分映衬现实形象的多层次结构。《光的赞歌》是他继《大堰河——我的保姆》、《向太阳》、《吹号者》、《火把》以后，又一首有重要意义的诗篇。

诗歌艺术的最高审美标准是形象的象征。艾青脱胎于象征派，是较早采用象征技巧的诗人。艾青没有忽视中国传统诗艺。新时期以来，随着当代诗歌中形象的象征表现成为一种风尚，艾青个人的诗也越来越趋向哲理抒情以后，他也重新考虑艺术传承问题。于是，在他的面前就出现了一个纵向继承与横向移植二者统一的问题，艾青从中探求到了一种客观象征的形象表现技巧。新时期以来他写的大量哲理抒情诗，如《鱼化石》、《高山上的风》，包括长诗《古罗马的大斗技场》，无不是客观象征的形象表现。在他描绘的客观形象身上，不仅使人感到其真实性，也使人感到不露痕迹的虚拟性。

二　干预生活诗群

80年代诗坛更富活力的是一批崛起的新人。这批新人以1979年为界，可以从年龄上区分为两类：一批是出生于建国前，40岁以下的青年，包括雷抒雁、张学梦、杨牧、叶文福、叶延滨、洪三泰、周涛、曲有源、章德益等；另有一批建国以后出生的年轻诗人，包括北岛、江河、林莽、李发模、李松涛、熊召政、李小雨、李钢、骆耕野、舒婷、杨炼、顾城、王小妮、梁小斌、张烨、王彪等。他们既程度不同地怀有社会责任感和历史使命感，也程度不同地具有超越传统观念、独立思考生活、自我判断现实的精神。其中有些在真诚地歌唱打倒“四人帮”、赞美祖国振兴以后，又旗帜鲜明地揭露了“光中也有暗”的情况，从而和年岁稍长的那一代崛起者的创作追求汇合了。另一些则怀着信

---

① 艾青在《鱼化石》一诗中，借一块鱼的化石寄寓自己的慨叹。想当年一条动作活泼、精力旺盛、在浪花里跳跃、在大海里浮沉的鱼，由于遭遇到一场不幸的地震，竟被活活埋进尘土，亿万年后它已成化石，被人挖出，看样子虽还栩栩如生，但已“绝对的静止，对外界毫无反应”了。这是够惨痛的。但艾青却能从几十年沉冤中挣扎出来：“活着就要斗争，/在斗争中前进，/即使死亡，/能量也要发挥干净。”

仰失落的茫然情绪以及对父母之邦爱恨难分明的复杂心境，进入了新时期诗坛，这包括北岛、舒婷、芒克、多多、顾城、江河、杨炼等。他们大多是在“文革”前夕已步入青春年华，对社会的认识较固定，所以能继承共和国初期建立起来的文学传统，只不过排除了对现实的盲目乐观，倾向于以批判—反思的目光看待被十年“文革”破坏了的社会秩序和人生规范；也有一批在“文革”中长大，“文革”后从精神废墟上崛起的诗人，能以独立判断现实的目光对传统表示怀疑甚至审视。雷抒雁的《小草在歌唱》叙写了封建法西斯复辟集团对一位女共产党人灭绝人性的摧残，血淋淋地显示了无视法制的专制统治势力对真理拥有者的镇压。这首诗更值得珍视的是抒情主体把自己摆入进去进行历史反思。叶文福的《将军，不能这样做》对社会主义制度下的封建特权作了社会反思，和《小草在歌唱》一样，引起过巨大的社会反响。叶延滨的《干妈》在“干妈”的命运史上展开了一场深广的社会反思。此外，还有刘祖慈的《为高举的和不高举的手臂歌唱》、李发模的《呼声》、骆耕野的《不满》、熊召政的《请举起森林般的手，制止》等。这一时期诗人成了正义与真理代言人。

从 80 年代初期起，西部与东部都各以其独特的地域文化而凝聚了一批诗人，出现了西部的新边塞诗群和东部的东海诗群。新边塞诗群形成较早。大概从 1981 年开始，杨牧、章德益、周涛等发表的一些诗引起了评论家的注意。[①] 这一诗群的代表人物是昌耀，他从《慈航》开始的诗影响了一大批放歌在大西北神奇、丰饶而荒芜的雪山湖川、漠原草滩上的拓荒者诗人，包括杨牧、章德益、周涛、马丽华、林染等。他们的诗的总体主题是，与自然相对立的人以强者身份张扬原始生命强力。这是一批富有雄性气概的浪漫主义诗人，在人与自然的较量中激发奋发向上的时代豪情，想象奇特、丰富、博大，也由于淡化了社会介入，内涵不够深厚。[②] 东海诗群比新边塞诗群要迟一些出现，约在 1985 年初。它以浙闽沿海一批以水域为主要抒情对象的诗

---

① 周政保在 1982 年 11 月 26 日的《文学报》上发表《大漠风度天山气魄——读〈百家诗会〉中三位新疆诗人的诗》：“是不是可以这样说：一个在诗的见解上、在诗的风度和气魄上，比较共同的‘新边塞诗派’正在形成。”1982 年新疆大学中文系就新边塞诗问题召开过学术讨论会，随后在《阳关》文学月报上率先开辟了“新边塞诗”专栏；随后《飞天》、《绿风》、《中国西部文学》也作出相应的关注，新边塞诗群也就被诗坛所公认。

② 1983 年《当代文艺思潮》对新边塞诗展开讨论，把原先对蛮荒世界中原始生命强力的展示的定位转向于以表现西部神异风情为指归的区域性定位，也就暗淡了生命意绪的神秘色彩。

人为主，是一个相对于西部而言的东部诗歌创作群体。[①] 这一诗群具有追求生命宇宙化的现代主义色彩，显示为“心灵之海与自然之海的融合”，从中张扬人的原始生命强力；文本中随处可见乌云、暴雨、台风、浪涛、潮汐、礁石、灯塔以及撕裂的帆、折断的舵、沉没的船等等，全是一些闪烁着野性光泽的意象，让人与大海在力的搏斗中作生命的交融。王彪的《葬海上的家族》与《水手》等诗篇，体现了独特的浪漫审美倾向。戴中平的《为我导航》与组诗《吕泗洋》，在对生命力的沉郁抒情中张扬了这股力的坚忍、执著所具有的宇宙永恒性。

随着改革开放的深化，人的意识获得了普遍的觉醒，这在一代年轻知识者中表现为对个性主义的信奉。80年代诗坛上一个不同凡响的女性诗人群也由此涌现。千百年来封建礼教不仅使男性失去了本我，女性敏感的心灵世界也受到了残酷的禁锢。于是，出于一种矫枉过正的反拨情绪，这个女性诗人群体甚至比男性诗人更要大胆地袒露自己心灵最隐秘的一角。从总体来说这个创作群体是一批生命本体觉醒者的聚合，她们以黑夜意识传来的神秘意象激发生命活力，藉无所顾忌的自我表现来显示生命自立，展现个性主义的深化追求。一类以翟永明为代表，包括伊蕾等人，她们的诗在唯欲的自我宣泄中显示着焦躁。翟永明有诗集《女人》、《在一切玫瑰之上》，伊蕾有《爱的火焰》、《爱的方式》、《独身女人的卧室》等。另一类以张烨为代表，包括冯晏等人，她们的诗在纯情的自我拷问中表达着迷惘。张烨有诗集《诗人之恋》、《彩色世界》、《绿色皇冠》等，冯晏有《冯晏抒情诗选》、《原野的秘密》。

80年代争议最多、影响最大、最深远的是朦胧诗。这一诗派由“今天”派沿袭下来。“今天”派缘于1978年12月创办于北京的《今天》杂志。他们既有信念失衡、欲超越现实而无法超越的无奈，又有干预社会的激情，采用现代主义的艺术思路、感觉方式和传达技巧来作表现自己与隐藏自己之间的朦胧抒情，因而被人称为朦胧诗。朦胧诗的出现，使诗坛掀起了一场席卷全国的新诗潮运动，成为80年代中期以后统领诗坛的力量。朦胧诗经历一个发展过程：1984年以前，北岛、舒婷、顾城、芒克、多多、梁小斌、江河、杨炼等人，热衷于对现实社会进行反思和控诉；1984年后，以江河、杨炼转向现

① 倡导者是80年代初期起就在《江南》做诗歌编辑的诗人岑琦，他率先于1985年在《江南》第2期开始开辟了“东海诗群”专栏，随即《东海》、《福建文学》、《萌芽》也开辟了这个专栏，造成了一定的声势。后来，还由岑琦、王彪合编了一本《东海诗群诗选》，由浙江文艺出版社出版。

代史诗写作为标志，汇合四川的廖亦武、欧阳江河等新传统主义诗群和浙江的王彪、张文兵等东海诗群，开始从对民族文化史诗追求转向对自然生存史诗的追求。1986年10月《深圳青年报》和《诗歌报》联合推出“中国诗坛1986现代诗群体大展”后，“校园诗人”中的海子、骆一禾、西川等提倡“以梦为马”，寻求现代漂泊者的灵魂居所，从追求自然生存史诗发展到寻求精神家园的宇宙生命史诗，从而形成了后期朦胧诗的格局。他们没有介入社会政治的积极性，显出了美丽的遁逸和无法遁逸中的精神焦虑。

朦胧诗愈向前发展愈显示出高蹈、玄虚、晦涩的倾向。诗坛开始了新的骚动，又一股巨大的创作势力在形成。这是更年轻的一代诗人。他们打着反对贵族精神、英雄主义，提倡一切平民化的旗号，向朦胧诗发起了挑战。这股势力可以称之为第三代诗人群，派生出了两大分支。第一个分支是面向社会人生的现实抒情，出现了一个生活流诗群，以宋琳、柯平、伊甸为代表。第二个分支是追求人的本体的抒情，出现了两个诗群：他们派与非非派。他们派以韩东、于坚为主。非非派以周伦佑、蓝马为主。由于过分强调对凡人生活的如实呈现，以及过分强调对人的本体作真实表现第三代诗人群的诗的局限性也非常明显。

1989年，海子卧轨而死，骆一禾突然病亡，生活流诗群四散，非非派消隐，80年代的新诗潮也就结束了自己的历史使命。

第二节　朦胧诗

首先提出“朦胧诗”一说的是一篇批评文章[①]。所谓朦胧诗，以内在精神世界为主要表现对象，采用整体形象象征、逐步意象感发的艺术策略和方式来隐示情思，从而使诗歌文本处在表现自己和隐藏自己之间，呈现为诗境模糊朦胧、主题多义莫明这样一些特征。

80年代诗坛，最具诗学价值的是朦胧诗。它指的是舒婷、顾城、芒克、食指、多多、江河、杨炼、梁小斌等一批在“文革”中成长起来的青年诗人创作的诗歌。朦胧诗孕育于“文化大革命”时期的地下文学——70年代中期青年诗人食指(郭路生)、芒克(姜世伟)、多多(粟世征)、根子和赵振开等人为

---

① 章明：《令人气闷的“朦胧”》，把那些“叫人读了几遍也得不到一个明确印象、似懂非懂、半懂不懂、甚至完全不懂、百思不得一解”的诗称为“朦胧体”诗，所举样本是杜运燮的《秋》和李小雨的《夜》。该文原载《诗刊》1980年第8期。

主要成员的白洋淀诗派。[1] 他们的诗以手抄本形式流传。1978 年在北京创办的《今天》杂志，是这些青年诗人发表探索性新诗的主要阵地。1980 年《诗刊》以青春笔会形式集中推出了 17 位青年诗人的探索诗作和探索宣言。这一新诗潮的命名缘于那篇短文《令人气闷的"朦胧"》。朦胧诗的崛起，曾引发 80 年代文坛的一场争论。谢冕最早发表《在新的崛起面前》一文，赞叹"一批新诗人在崛起"，孙绍振以"一种新的美学原则的崛起"来提炼这股探索诗潮的意义，徐敬亚发表《崛起的诗群》一文，从现代倾向、现代主义文学的角度，从形式到内容把朦胧诗的艺术主张系统化，肯定了朦胧诗的价值。[2] 而当时的反对者则指责其为畸形文学、艺术怪胎，甚至视为"逆流"，是"资产阶级自由化思想的宣言书"等。[3]

朦胧诗作为一种新诗潮，一开始便呈现出与中国新诗传统不同的美学原则，其核心精神就是在"文革"封建专制主义下迷失、绝望而痛苦的一代对人的反思，对人的自我价值的现代确认，对人性复归的呼唤，对人的心灵自由与解放的追求。正如孙绍振所说的，新的美学原则与传统美学原则的分歧在于"人的价值标准的分歧"，在探索者看来"个人在社会中应该有一种更高的地位，当社会、阶级、时代逐渐不再成为个人的统治力量的时候，在诗歌中所谓个人的情感、个人的悲欢、个人的心灵世界便自然会提高其存在的价值。社会战胜野蛮，使人性复归，自然会导致艺术中的人性复归"。[4]

朦胧诗人以自我为核心构建了一个新的抒情形象。比如舒婷的诗："今天人们迫切需要尊严、信任与温暖。我愿意尽可能地用诗来表现我对'人'的一种关怀。"[5] 这些诗人所自我表现的形象则是："我的理想是辗转飘零的枯叶，/我的未来是抽不出锋芒的麦穗，/如果命运真的是这样的话，/我情

---

① 参见杨健：《文化大革命中的地下文学》，朝花出版社 1993 年。

② 谢冕：《在新的崛起面前》，《光明日报》1980 年 5 月 7 日；孙绍振：《新的美学原则在崛起》，《诗刊》1981 年第 3 期；徐敬亚：《崛起的诗群》，《当代文艺思潮》1983 年第 1 期。

③ 程代熙认为："(1)它们大多不是一般的抒情诗，而是政治诗，或者说，是政治抒情诗，作者主要不是在抒情而是用一种我认为是不健康的，甚至是错误的思想在非议社会主义的政治；(2)灰色、冷寂、孤芳自赏和玩世不恭…… 之所以形成这类诗以及对于这类诗的鉴赏趣味，根子就在于不以马克思主义作指导的那个'独特的社会观点'和割断革命文学传统的资产阶级现代派的文艺观。"程代熙：《给徐敬亚的公开信》，《诗刊》1983 年第 11 期。另参见臧克家：《关于朦胧诗》，《河北师范学院学报》1981 年第 1 期；程代熙：《评〈新的美学原则在崛起〉》，《诗刊》1981 年第 4 期。

④ 孙绍振概括朦胧诗的三个美学原则："不屑于作时代精神的传声筒"，"不屑于表现自我情感世界世界以外的丰功伟绩"，"回避写那些我们习惯了的人物的经历、英勇的斗争和忘身的劳动场景"，《新的美学原则在崛起》，《诗刊》1981 年第 3 期。

⑤ 舒婷：《人啊，理解我吧》，《诗刊》1980 年第 10 期。

愿为野生的荆棘放声高歌。”(食指:《命运》)《一代人的呼声》(舒婷)塑造“我”的形象从一片废墟中站起:

我推翻了一道道定义;
我砸碎了一层层枷锁;
心中只剩下
一片醒目的废墟……
但是,我站起来了,
站在广阔的地平线上,
再没有人,没有任何手段,
能把我重新推下去。

舒婷以搁浅的船概括一代人的命运(《船》),梁小斌呼喊“中国,我的钥匙丢了”来表示理想的失落(《中国,我的钥匙丢了》),《回答》发出控诉、反叛的强音:“卑鄙是卑鄙者的通行证,/高尚是高尚者的墓志铭。/看吧,在那镀金的天空中,/飘满了死者弯曲的倒影。”“告诉你,世界/我——不——相——信!”而顾城的吟唱:“黑夜给了我黑色的眼睛,/我却用它寻找光明”(《一代人》),“代表着一代青年从艺术到社会的共同心态,它是长期积郁于心灵,猛然爆发出来的一声痛苦的呼号”[①]。

朦胧诗人在强烈的自我意绪中显示着介入社会生活、为民族立言的抒情积极性。他们由于都有“文革”十年的社会动荡经历和上山下乡的个人遭际,因此总是倾向于把自己的命运和民族的劫难结合起来审视生活。时代氛围的明明暗暗,促使这批年轻人不得不在呈示自己与隐藏自己之间寻找诗歌表达的道路,从历史的惨痛教训中激发出来的那一股思想解放潮流,也促使他们感悟到必须从个性独立与人性解放、人道平等的角度契入社会政治生活,以此去把握诗歌的真实世界。田晓青在《答复》中这样说:“诗歌是个非常独特的领域。在这里,寻常的逻辑沉默了,被理智和法则规定的世界开始解体;色彩、音响、形象的界线消失了,时间和空间被超越,仿佛回到宇宙的初创期。世界开始重新组合——于是产生了变形。”[②] 这是朦胧诗人在显示自己与隐藏自己之间建立起的艺术策略,也是对诗歌本体的自发性逼近。他们的诗总是通过感觉——情绪激化出来的印象联想物——意象来

① 公刘:《探索诗集·序》,《探索诗集》,第7页,上海文艺出版社1986年版。
② 田晓青:《答复》,《今天》第3期。

暗示特定的现实经验与生命体验，形成智性化的象征抒情；与此相应合的是对心理时空的追求，出现了大跨度、多层面的跳跃，形成内外结构貌似"无序"的浑成；在语言上则显示为在意象化的追求下谬理化的词语组合，藉以显示以弹性与张力为表现形态的语言密度。杨炼在《我的宣言》中说："我是诗人，我的使命就是表现这个时代、这个生活……对于我，观察、思考中国的现实，为中国人民的命运斗争是理所当然的……我永远不会忘记作为民族的一员而歌唱，但我要首先记住作为一个人而歌唱。我坚信：只有每个人真正懂得本来应该有的权利，完全的互相结合才会实现。"① 这是朦胧诗人从个性独立与人性解放、人道平等的角度切入生活，把握真实世界的代表性言论。

作为一种审美追求，他们既致力于自我抒情，也致力于社会抒情，但最终是让二者统一在人的责任感与历史使命感上。因此，像舒婷的《风暴过去以后》、江河的《纪念碑》这样高度意象化的政治抒情，像芒克的《阳光中的向日葵》、多多的《马》这样高度象征化的人性抒情，也就不自禁地使他们去表现完全意义上的人，获得一种张扬主体精神的新抒情意识：采用奇特的联想与隐晦的象征有机交融的艺术策略，对人作多角度、多层次的透视，获得一种富有反叛传统色彩的现代抒情体系。朦胧诗在崛起的过程中，因主体精神的张扬而有了人之本体思维的觉醒，从而出现了强烈的人性价值追求意识。这种追求意识体现在创作中有三类：一类是对自我的情感价值的确认，舒婷的《神女峰》从一个独特的视角作了追求自我情感价值的抒唱。巫山神女峰曾被世人神化为一个少女百代千年矢志不移地在山头盼等情人归来的传说，感动过多少旅人游客，但女诗人却"紧紧捂住了自己的眼睛"，感到这个"美丽的梦"留下的只是一段"美丽的忧伤"，因为她无法认同让心变成石头，"为眺望远天的杳鹤/而错过无数次春江月明"，并因此在心里"煽动新的背叛"："与其在悬崖上展览千年/不如在爱人肩头痛哭一晚。"在这里我们看到了一位人性觉醒者全新的价值标准。另一类是对自我的价值的确认，《回答》中说："冰川纪过去了，/为什么到处都是冰凌？/好望角发现了，/为什么死海里千帆相竞？"这是从骗局中醒来者面对"镀金的天空中/飘满了死者弯曲的倒影"的现实发出的痛苦诘问。当然，他无以自解。这就激起了一种极端化的情绪："告诉你吧，世界，/我——不——相——信！"几近嘶哑的疾呼反映出迷失的一代对人生信念已临崩溃的边缘。但他却又在存在的更高层

① 杨炼：《我的空气》，《福建文学》1981年第1期。

次上获得了一种新的信念:“新的转机和闪闪的星斗,/正在缀满没有遮拦的天空,/那是五千年的象形文字,/那是未来人们凝视的眼睛。”这信念来自于中华人文传统和历史演递的必然律。再一类是对自我的梦想价值的确认。比如顾城的《生命幻想曲》是对生命幻游于宇宙的抒情。这种把人置放在自然本体中去认识人性价值的方式,有寻求精神家园的意味。总之,朦胧诗是人之觉醒的体现,许多年轻人认同了这个追求人性价值的抒情体系,并争相仿效,形成一股有相当规模和广泛影响的创作力,同时它对传统诗学观念的挑战也获得更多人的关注。

前期朦胧诗发展到 1984 年,直接介入社会的热情有所减弱,北岛《回答》中那条从社会反思到民族寻根的抒情思路,被他们中想写现代史诗的杨炼、江河作了改造,把侧重点移到了民族寻根上。杨炼、江河注意到我们民族绚丽多彩的神话传说、文化遗迹,把这些作为原型意象来表现旷古远代、神秘蛮荒的境界。杨炼重视传统,认为“它溶解在我们的血液中、细胞中和心灵的每一次颤动中,无形,然而有力!”江河也认为:“任何民族都有自己的神话,自己心理建构的原型。作为生命隐秘的启示,以点石生辉。”因此他坦言自己“早有夙愿,将中国神话蕴含之气贯通至今,使青铜的威武静慑、砖瓦的古朴、墓雕的浑重、瓷的清雅等等荡穿其中,催动诗歌开放”[①]。正是这种民族文化心理结构的诗化呈示与东方文化精神的诗意传达,使得一些批评家称他们的诗为文化诗。杨炼的大型组诗群《礼魂》下分《半坡》、《敦煌》、《诺日朗》三个组诗,在这个组诗群中,主体出入于历史与文化的源头,对人类生存的整体作了观照,对人类与自然的关系作了反顾,并于此中渗透了强烈的主体意识,在浓得几近化不开的幽玄境界中,显示着主体对运动着的生命作全方位的力的追踪。江河的组诗《太阳和它的反光》包括《开天》、《补天》、《追回》、《填海》、《刑天》等以中国远古神话传说为题材的 12 首诗,以死亡与再生、毁灭与创造、肉性与灵性等对立统一、对位互转等原型象征来体现中华传统人文精神与宇宙生存境界有机交融的现代智性感悟,并隐隐约约地回荡着这一代人的历史反思与生命价值重构中的心灵呼唤;可惜智性的理念成分浓了一点,使这组诗不及杨炼的《礼魂》富有再创造的情绪冲击力。

顺着杨炼、江河的路子走的还有不少诗歌群体和诗人,如四川的廖亦武、欧阳江河以及以他们为代表的新传统主义诗群,浙江的王彪、张文兵以

---

① 江河:《随笔·小序·体会》,《青年诗人谈诗》,第 26 页。

及以他们为代表的东海诗群，等等。他们既继承了杨炼、江河的诗歌风格，又显示出了某种超越的迹象，但他们还缺乏一点凭想象探求精神家园的自觉。或者说他们在“符号宇宙之奇观”中虽有神游，却没有和顾城（1956—1993，北京人）在《生命幻想曲》中那样的探求相呼应。

只有当海子、骆一禾、西川等人出来，才有了对顾城的呼应，他们灵视的目光让生命、自然与文化浑然同构，并在此基础上对生命的宇宙存在作了形而上的玄学感应，在美丽的遁逸中探求精神家园。海子（1964—1989，安徽怀宁县人）企图以“麦地”和“村庄”作为精神家园理想的基地，而这基地上的风、雨露、月光和随着季节而不断轮回延展的麦地上的绿色生命，成了他解构现实的最适宜的手段。在《月光》一诗里他唱道：“今夜美丽的月光，你有多美丽/羊群中　生命和死亡宁静的声音/我在倾听”，这就是他对超越痛苦的途径的生动玩味。骆一禾也许更多一点对生命的宇宙感应，他致力于把握这一感应，建立一个宇宙生命的新秩序来对现实世界进行解构，因此，他颇写了几部比较恢弘的生命史诗，《世界的血》就是其中的一部。西川在《怀念》一文中认为：“这部长诗以血为核心；以人的孤独与恐惧为两翼，展开生命的主题。面对苦难、死亡和黑暗，同时超越这一切。”这两位后期朦胧诗人具有新浪漫色彩，虽然留下来的作品的艺术质量“未必就是当今诗坛的巅峰”[①]，但如果不是英年早逝，他们定会较快地从稚嫩走向成熟，成为中国诗坛的希望。西川是接过他们火炬继续探索并取得较大成就的诗人。西川的诗较早显示出对后现代主义的解构，如《在哈尔盖仰望星空》一诗。这首诗写诗人在青藏高原一个叫哈尔盖的荒凉小火车站旁仰望星空时获得的一次特殊感觉：仿佛有一种自己无法驾驭的“神秘的力量”，“从遥远的地方发出信号/射出光来，穿透你的心”。这是刹那间的一次幻感，随之而来的是心灵出现异乎寻常的存在感应：“这时河汉无声，鸟翼稀薄/青草向群星疯狂地生长/马群忘记了飞翔/风吹着空旷的夜也吹着我/风吹着未来也吹着过去。”这是幻感进一步把主体引向另一个生命境界，而幻感本身也由此深化为神秘的超验感应，生命则显示为再生：“我像一个领取圣餐的孩子！”这是一场在凝神观照中产生的、有关生命存在的智性顿悟。从某种意义上说，也显示出对朦胧诗的超越迹象。

---

① 叶橹：《神话破灭的悲剧》，周俊、张维编：《海子、骆一禾作品集》，第342页，南京出版社1991年版。

第九章
80年代戏剧

第一节　80年代戏剧概述

80年代初戏剧从一片废墟上再生，现实主义戏剧传统恢复并取得了重要的收获，“话剧热”的突然降温，引发了戏剧探索潮流；至80年代后期，戏剧工作者试图通过融汇探索戏剧与传统现实主义戏剧，而此际的戏剧探索，则多数在小剧场实验，也引人瞩目。

1977年是新时期戏剧孕育、再生的一年。《枫叶红了的时候》和《曙光》的问世，标志着话剧创作的再生。政治喜剧《枫叶红了的时候》(金振家、王景愚编剧，1977年)以辛辣的讽刺剥开了“四人帮”政治欺骗的画皮。《曙光》(白桦编剧，1977年)的作者通过冯大坚等优秀红军战士被杀被抓的故事，试图从历史上揭示极“左”路线对于中国共产党所领导的革命事业的危害，探寻中国革命历史中“左”倾思潮的渊源。此后，新创作的剧目大量涌现。这类剧作共同的特点是对五四以来形成的话剧战斗传统的恢复和发扬光大。1976年清明节爆发的人民群众悼念周恩来总理的“天安门事件”，曾被定性为反革命事件。1978年，《于无声处》(宗福先编剧)崛起于上海舞台，勇闯禁区，为“四五”英雄发出第一声呐喊。在北京，《丹心谱》(苏叔阳编剧)以“四人帮”攻击周恩来总理的政治斗争为背景，通过得到周恩来总理关心的“03”新药研制过程中的种种冲突，塑造了一系列鲜明的人物形象，显示了现实主义传统的复兴。两剧南北呼应，形成戏剧舞台上继《枫叶红了的时候》之后的第二次热潮。这一年戏剧在内容和数量上仍以揭发批判林彪、“四人帮”的罪行为主，同时，歌颂老一辈革命家的剧目继《曙光》之后不仅大量出现，并且在艺术上有所进展。

中共十一届三中全会之后，作家思想进一步解放，剧作界出现了短暂的

百花争艳的局面。第一,与最初两年有重大影响的剧作产生于京、沪两地的局面不同,1979年在全国范围内,东北、西北、中南、华东都出现了有影响的剧目。第二,从主题、题材看,虽然揭发批判"四人帮"的作品仍然是创作的大宗,如《有这样一个小院》(李龙云编剧,1979年)、《左邻右舍》(苏叔阳编剧,1980年)、《九·一三事件》(丁一三编剧,1981年)等表现人民群众在"文化大革命"中与"四人帮"及其爪牙斗争的剧作都产生过较大的影响,但是更具时代特征的是一批反映新时期现实斗争生活的作品,这些作品接触了现实社会生活中的重大矛盾和问题,突出地表现了解放思想、面对现实的特点。《报春花》(崔德志编剧,1978年)、《未来在召唤》(赵梓雄编剧,1979年)、《救救她》(赵国庆编剧,1979年)、《权与法》(邢益勋编剧,1979年)、《灰色王国的黎明》(中英杰编剧,1980年)等都曾因及时地提出社会生活中亟待解决的重大问题(出身问题、平反冤假错案问题、失足青年问题、权大于法的问题、封建残余的问题等等),而引起极大反响。这些剧作的问世,标志着80年代现实主义戏剧鼎盛期的到来。第三,一些老作家的新作相继上演,《大风歌》(陈白尘编剧,1979年)、《闯江湖》(吴祖光编剧,1979年)之表现旧艺人人生,《王昭君》(曹禺编剧,1979年)之反映历史人物,还有翻译的布莱希特的名剧《伽利略传》等,丰富了戏剧舞台。第四,在艺术上,人物形象的塑造自觉清除"高大全"、"三突出"模式的影响,在老一辈革命家的形象塑造方面也有了长足的进展,从理想化、神化、个人崇拜中解放出来,逐渐走向"人化"。沙叶新的《陈毅市长》在这方面有不俗的表现,写历史而"寄深意于现实"[①]。这是一部富于喜剧意味的正剧。喜剧因素或表现为陈毅独特的台词,或表现为喜剧性小纠葛,如"赴宴"一场与何淑芳的"误会"、第四场的买药、教彭一虎数伤疤等。剧本精心选择了10个生活小故事,采用所谓"冰糖葫芦式"结构,10场写10件彼此独立的故事,分别从不同侧面揭示陈毅的精神世界,由陈毅这一主要人物贯串全剧、穿引各场。

不过,总体而言,在创作思想、创作方法、戏剧观念和艺术手法等方面,这些剧作基本承接了十七年话剧的模式,继承有余而创新不足。

在思想解放、新作蜂起之际,《假如我是真的》(六场话剧,沙叶新、李守成、姚明德编剧)曾引起波及全国的争论。1979年夏上海曾发生一起冒充高干子弟招摇撞骗的事件,剧本即以此为基础虚构了以讽刺揭露某些干部中存在的特权和不正之风为内容的六场话剧。东风农场知青李小璋按政策

① 沙叶新:《〈陈毅市长〉创作随想》,《文汇报》1980年8月1日。

可以上调回城，但是回城名额被干部子弟通过不正当手段占了。他的女朋友周明华已经回城当了工人，且已经怀孕，但他俩的婚事却因李小璋调不回城里而受到周父的反对。一个偶然的机会，李小璋听到了话剧团赵团长、文化局孙局长和组织部钱处长的谈话，便冒充中纪委领导干部张老之子张小理，为自己能从农场调回城市而行骗。冒名很快取得了赵、孙、钱的信任，他们为了自己各自的目的，对于张小理(即李小璋)从农场调回城里的事十分热心，最后因为农场场长的检举信，李小璋的身份骗局被戳穿，锒铛入狱。在法庭上，李小璋说："我错就错在我是个假的。假如我是真的，……那我所做的一切就将会是完全合法的。"作品通过《钦差大臣》式的故事，淋漓尽致地揭示了赵团长、孙局长、钱处长一类人物的丑恶面目，显示了封建特权在中国现代依然存在的严峻性[①]，尖锐地揭露、讽刺了执政党内某些消极腐败现象。戏剧上演后，在观众中激起反响，同时引发争论。[②] 1980 年 1 月 23 日至 2 月 13 日，中国戏剧家协会和中国电影家协会在北京联合召开剧本创作座谈会。会议围绕有争议的《假如我是真的》等几部作品[③]，就当前文艺创作如何认识时代、如何认识文艺任务、如何理解文艺的真实性以及如何发展文艺批评等问题展开讨论。时任中共中央宣传部部长的胡耀邦在会上对于"如何看待领导我们的、我们自己的党"，"如何正确地看待我们这个社会"，"如何看待占我国人口绝大多数的从事体力劳动和脑力劳动的人民"，"如何看待我们的人民解放军"，"如何正确地看待毛主席，看待毛泽东思想"，以及"如何看待我们社会生活中的阴暗面"等问题作了长篇讲话。[④] 座谈会肯定了作家的良好创作动机以及揭露领导干部特殊化方面的"一定的积极作用"，同时认为"戏中人物形成的整个环境，对于三中全会以后的现实

---

① 该剧 1979 年 10 月在上海人民艺术剧院上演，此后又在北京和部分省市上演。

② 吴仞之认为："这个戏通过悲喜形式，运用讽刺手法，刻画了一系列具有特权思想的人物，批判了他们的特权思想，这就是《骗子》的实质。"吴仞之：《看话剧〈假如我是真的〉排演有感》，《戏剧艺术》1979 年第 9 期。漠雁说："在作品中，作者将支流当成了主流，没反映出社会关系的本质，没有表现出时代前进的要求和历史发展的趋势。"漠雁：《文艺作品要有益于振奋人民革命精神》，《未定稿》第 51 期。

③ 其他几部部作品是：王靖的电影文学剧本《在社会档案里》，《电影创作》1979 年第 10 期；李克威的电影文学剧本《女贼》，《电影创作》1979 年第 11 期；刘克的中篇小说《飞天》，《十月》1979 年第 3 期；白桦的电影文学剧本《苦恋》，《十月》1979 年第 3 期，该剧本曾被拍成电影《太阳和人》，但未公映。

④ 胡耀邦：《在剧本创作座谈会上的讲话》，载《文艺报》1980 年第 7 期。

来说,不够真实,不够典型",剧作家"不加分析地同情了"李小璋。[①] 作者沙叶新则认为:"干预生活并非专指对生活中丑恶现象的暴露,歌颂美好的事物亦是对生活的干预。暴露与歌颂都是为了一个目的,如果对暴露性的作品加以软禁,那么歌颂性的作品也难以诞生,甚至会出现虚假性的歌颂。"[②] 该剧此后不再见于舞台。

进入80年代,"话剧热"降温,话剧开始步入困境。导致降温的原因是复杂的,既有社会环境变化的原因,也有话剧自身诸如创、演体制问题,戏剧艺术从观念到形式方面的单一也是不可忽视的因素。困境激发了戏剧工作者对于戏剧艺术的探索热情。

戏剧探索在理论和实践两个方面同时展开。

关于戏剧观的讨论。新时期戏剧观的变革,除了受到来自现实的深刻影响外,还受到两种戏剧传统的影响:一是五四以来尤其是十七年的话剧正反两方面的经验教训;二是外国现代主义戏剧的观念和实践。其中外来影响是显著的。首先是在1982年前后出现的戏剧观争鸣。这次争鸣是在西方现代派文学对中国文学形成广泛影响的情形下发生的。除了五四时期曾经介绍过的梅特林克、霍普特曼、约翰·孤沁、斯特林堡、恺撒、托勒、奥尼尔以及未来主义剧作家马利蒂尼、基蒂等剧作家的作品被再度介绍外,本世纪五六十年代在法国兴起,一度席卷欧美的贝克特、尤涅斯库、阿达莫夫、让·日奈、品特、阿尔比等人的荒诞派戏剧也被介绍到中国。1979年中国青年艺术剧院演出了布莱希特的叙述体戏剧《伽利略传》,实验布莱希特与斯坦尼拉夫斯基两大演剧体系的结合。1981年上海青年话剧团在沪演出了萨特的名剧《肮脏的手》。1983年5月北京人民艺术剧院演出了由阿瑟·米勒亲自执导的《推销员之死》。"奥尼尔热"催发了中国舞台的表现主义。在戏剧理论方面首先得到介绍的是布莱希特的"叙述体戏剧",紧接着是对荒诞派戏剧理论的介绍,然后,格罗托夫斯基的"质朴戏剧"、彼得·布鲁克的"残酷戏剧"等等,也被介绍到中国并对剧作界和舞台实践产生了广泛深刻的影

① 杜高、陈刚:"作者对骗子的描写上,不适当地倾注了过多的同情,为的是把他行骗的罪责全部归于干部的特殊化,并且提出这样的命题:'假如我是真的,那么就是合法的。'这就难免让人得出一个结论,仿佛社会主义制度正是干部特殊化和不正之风的保护者,这显然是不符合实际情况的。"进而又谈到:"戏里出现的干部和青年的形象,虽有一定的生活依据,对于环绕着他们,促使他们行动的时代环境的描写,真实性和典型性却显得很不充分。"杜高、陈刚:《我们需要怎样的文艺批评》,《文艺报》1980年第9期。又见《剧本创作座谈会文集》,四川人民出版社,1982年版。

② 沙叶新:《扯"淡"》,《文艺报》1980年第10期。

响。[①] 这些介绍,与文学领域对于外国现代派的介绍是同步的。[②] 西方现代派戏剧对于现实主义的反叛对于中国戏剧界重新认识话剧传统,重新估价中国传统戏曲遗产,产生了重要影响。这些影响最终在戏剧观念方面引起争鸣。戏剧观争鸣也就是在西方现代派戏剧影响下产生的新的戏剧观念,对于传统的戏剧观念亦即长期以来流行的易卜生"社会问题剧"模式和受斯坦尼斯拉夫斯基体系影响的制造生活幻觉的"第四堵墙"模式的冲击。在争鸣中,黄佐临在60年代曾提出的"写意的戏剧观"被重新提出[③],而高行健认为,易卜生的社会道德剧作为一种观念的戏剧,距今已经一个世纪了,在它之后,世界戏剧从未停止发展,"我们不必把相当于同治、光绪年间的一位外国剧作家的戏剧观,当作不可逾越的剧作法典来束缚自己的手脚"。争鸣为创作界和舞台实践上的戏剧探索提供了理论支持。借鉴西方现代派戏剧、突破写实戏剧模式的束缚、进行戏剧革新的主张,获得了戏剧界的广泛关注。[④]

与戏剧理论的探索同步进行的是剧作界的创作和舞台实践的探索。

最早引起社会关注的探索戏剧是哲理剧《屋外有热流》[⑤]。该剧大胆借鉴了象征主义、表现主义和荒诞派的戏剧技巧(现实的场景和回忆梦幻交错,自由的舞台时空,死人穿墙而过,人鬼同时登台、对话,等等),令人耳目一新,推动了戏剧探索。至1984、1985年,戏剧探索的浪潮达到波峰。其中较有影响的作品有:《血,总是热的》(宗福先编剧)、《秦皇李世民》(颜海平编

---

① 参见袁可嘉等编选:《外国现代派作品选》(第3册,上),上海文艺出版社1984年;马丁·艾思林:《荒诞派戏剧集》(朱虹译),上海译文出版社1980年;马丁·艾思林:《荒诞派戏剧选》(施咸荣等译),外国文学出版社1983年。理论方面,格罗托夫斯基的《迈向质朴戏剧》、彼得·布鲁克的《空的空间》、斯泰恩的《现代戏剧的理论与实践》及《外国戏剧研究资料丛书》(中国艺术研究院外国文艺研究所编译)都在80年代陆续出版。

② 孙绍振:《新的美学原则在崛起》,《诗刊》1981年第3期;徐迟:《现代化与现代派》,《外国文学研究》1982年第1期;高行健:《现代小说技巧初探》,花城出版社1981年出版;王蒙:《致高行健的信》,《小说界》1982年第2期;冯骥才:《中国文学需要现代派》,李陀:《现代小说不等于现代派》,刘心武:《需要冷静地思考》,均载《上海文学》1982年第8期。

③ 参见佐临:《漫谈戏剧观》,1962年4月25日《人民日报》;陈恭敏:《戏剧观念问题》,《剧本》1981年第5期。

④ 高行健:《论戏剧观》,《戏剧界》1982年第1期。

⑤ 《屋外有热流》,独幕剧,马中骏、贾鸿源、瞿新华编剧,1980年4月上演,剧本载《剧本》1980年第6期。该剧1980获年全国总工会和文化部联合颁发"勇于探索,敢于创新"奖。在1982年5月17日文化部、中国戏剧家联合会联合举办的1980—1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖授奖大会上该剧作为小话剧获奖。

剧)、《阿Q正传》(陈白尘编剧)、《路》(马中骏、贾鸿源编剧),(以上1981年)、《绝对信号》(高行健、刘会远编剧,1982年)、《车站》(高行健编剧)、《十五桩离婚案的调查剖析》(刘树纲编剧)、《生命·爱情·自由》(罗国贤编剧)(以上1983年)、《周郎拜帅》(王培公编剧)、《小巷深深》(王树元编剧)、《本报星期四第四版》(王承刚编剧)(以上1984年)、《一个死者对生者的访问》(刘树纲编剧)、《红房间·白房间·黑房间》(马中骏、秦培春编剧)、《天边有群男子汉》(周振天编剧)、《野人》(高行健编剧)、《魔方》(陶骏编剧)、《WM(我们)》(王培公编剧)(以上1985年)等。

1985年底到1986年初,波及全国的探索戏剧热开始消退,此后,在日趋平静的探索剧坛上留下的就只是坚韧者的足迹。这一阶段,有较大影响的作品大多是以现实主义吸收、消化西方现代派戏剧美学的形态出现。《黑骏马》(罗剑川编剧,1986年)、《狗儿爷涅槃》(锦云编剧,1986年)、《寻找男子汉》(沙叶新编剧,1986年)、《洒满月光的荒原》(李龙云编剧,1987年)、《中国梦》(孙惠柱、费春放编剧,1987年)、《二十岁的春天》(余云、唐颖编剧,1987年)、《桑树坪纪事》(1988年)、《芸香》(徐频莉编剧)、《蛾》(车连宾编剧,1990年)等剧作,显示了话剧探索的深化。

经过探索,中国话剧在艺术观念、创作思想、审美追求等方面具有了新的特征。在艺术观念上,戏剧摆脱了对政治的从属关系,不再是简单的政治工具。作家们不再仅仅从政治的角度,而是从"人"的观念、从文化的角度观察和表现人与生活,写出人的丰富复杂性。在创作中,作家不再是生活的被动的反映者,创作者(导演、编剧)的主观能动性得到张扬,这首先表现在大多数剧作对于写实时空的突破;其次表现在突破五四以来形成的现实主义陈规,大胆调用各种手段(如音乐、歌唱、舞蹈、哑剧动作等姊妹艺术的因素,体操、杂技的因素,现代科技所带来的声、光、电等的技术因素),建构起一个庞大的"为我所用"的综合艺术体系;在不少剧作中,创作者往往借剧中的主持人、叙述者乃至歌队阐述自己对于故事的评说;而崇尚心灵表现、追求哲理象征、注重叙事模式,则是探索戏剧共同的审美特征。

在探索戏剧风头正健之际,现实主义戏剧仍有不俗的表现,有《明月初照人》(白峰溪编剧)、《谁是强者》(梁秉堃编剧)、《高粱红了》(李杰编剧)、《宋指导员的日记》(漠雁编剧,1982年)、《风雨故人来》(白峰溪编剧,1983年)、《红白喜事》(魏敏编剧,1984年)、《小井胡同》(李龙云编剧,1985年)等剧。而此时的现实主义也尽可能吸收现代派戏剧的表现手法,实现了自身的变革。其代表性作品有《黑色的石头》(杨利民编剧,1986年)、《田野又是

青纱帐》(李杰编剧,1986年)、《榆树屯风情》(郝国忱编剧,1986年)、《古塔街》(李杰编剧,1987年)、《不知秋思在谁家》(白峰溪编剧,1987年)、《天下第一楼》(何冀平编剧,1988年)、《火神与秋女》(苏雷编剧,1988年)、《天边有一簇圣火》(郑振环编剧,1990年)等。

80年代,值得关注的还有小剧场运动。欧美小剧场运动已有百年历史,20年代"爱美剧运动"是小剧场运动在中国的初次实践。1982年北京人民艺术剧院上演《绝对信号》,标志着小剧场运动的复兴。此后,在1982年至1987年间先后有上海青年话剧团、哈尔滨话剧院、广东省话剧院、南京市话剧团、大连市话剧团、沈阳话剧团进行了小剧场戏剧演出的实验。1988年是小剧场话剧的丰收年,中国青年艺术剧院的青艺小剧场改建成功,并上演《火神与秋女》、《天狼星》,中央实验话剧院演出了《女人》、南京市话剧团在连续上演几部小剧场戏之后,又上演了新作《天上飞的鸭子》。1989年4月由中国戏剧家协会和南京市文化局联合举办的中国第一届小剧场戏剧节在南京举行,来自全国的9个话剧院、团上演了16个剧目,显示了小剧场戏剧的实力。

西方的后现代戏剧也对中国戏剧产生了影响。其一是各地相继出现了一些实验性探索组织,其二是在南京的小剧场戏剧展演中,也出现了一些新因素,如对观众参与性的重视;而上海青年话剧团演出的《屋里的猫头鹰》则借用了仪式戏剧、环境戏剧的方法。

1993年北京有"'93中国小剧场戏剧展",其中《留守女士》(上海人民艺术剧院演出)、《思凡》(中央实验话剧院演出)、《情感操练》(火狐狸剧社演出)、《泥巴人》(广东省话剧院与深圳市戏剧家协会演出两台)受到好评。戏剧工作者试图建构起与当代观众的欣赏需求相沟通的桥梁,把视点逐渐转向当代人的精神世界与情感表达,为赢得观众而进行通俗化追求,并从不同角度探求小剧场创作的潜能;这次展演显示出部分戏剧工作者为探求戏剧生存之路而进行的不懈努力。

第二节　探索戏剧

80年代是中国戏剧探索时期。

沙叶新(1939年生于江苏南京,回族)的喜剧在写实中糅合了现代主义、荒诞手法,结构新颖灵活多变,语言机智幽默,轻松的表面蕴涵着深刻的内涵,有很好的舞台效果。《寻找男子汉》(1986年)以舒欢找男朋友为基本

线索，勾勒了五个不同的男性形象，他们或者是得了“胎化病”的“超级儿童”，或者是外刚内怯的严重“缺钙”患者，或者是浑身洋味的“西德利”，或者是俗不可耐的追星族，当然，也有自信自强的开拓者。作者以普遍的社会心理作为解析对象，在舒欢寻找真正男子汉的一次次失望中，透视了阳刚之气缺乏、萎靡之气充塞的病态文化心理。作者寄希望于青年改革家，反映了在改革中重构民族人格的乐观信念。剧作矛盾自然，手法朴实，人物的夸张（如崇拜西方的“小李”，女性化的小白）造成令人发噱的喜剧效果；场面的怪诞（如舒欢与司徒娃的“相亲”）不无真实的投影。严肃的命意与诙谐的情致互为补充，正剧、喜剧、闹剧乃至荒诞剧因素融于一炉。沙叶新此后还有荒诞喜剧《孔子、耶稣、披头士列侬》，在一个虚拟的时空——天国中，古今中外的亡灵会聚一堂。具有讽刺意味的是，天国充满了现代社会的种种危机，为此，由孔子、耶稣和披头士列侬（他们是中国古代儒家文化、西方基督教文化和西方现代流行文化的代表）组成考察团，前往人间考察。他们在人间见到的是，文化已经异化，或则专注物质而轻弃精神，形成金钱拜物教（“金人国”），或则专崇精神摒弃物质，形成思想拜物教（“紫人国”）。在拟神话的形式中，包涵了作家对文化偏至的批判与对于理想的文明的企望。

《狗儿爷涅槃》（锦云编剧，林兆华导演）[①] 将写实与表现、布莱希特式的叙述相结合，在农民与农村、土地的历史关系中深刻地剖析人性。该剧以其成功的舞台探索与深刻性颇获赞誉。剧情围绕农民与土地展开。在解放战争的炮火中，地主祁永年一家为了逃命，丢弃了即将收割的芝麻，雇工陈贺祥——狗儿爷冒着生命危险收割了芝麻并且据为己有，其妻子却被炸死。土改中狗儿爷分得了地，要得了象征着地主祁永年财富与地位并且在那里吊打过他的高门楼，买了马、车，娶了媳妇。合作化后，这一切都归了集体，狗儿爷发了疯，媳妇也改了嫁。改革开放后，土地又重回到手中，狗儿爷清醒过来，准备重新整顿家业，可是儿子陈大虎为了开工厂要拆除与狗儿爷荣辱相联、视为命根子的高门楼；阻遏无计，狗儿爷在痛苦悲愤中放火烧了门楼。剧作通过农民狗儿爷几十年的坎坷经历，触发人们对于数十年来农村世态变迁的反思，表现了极“左”路线的危害以及历史对人事的嘲弄，同时通过对狗儿爷的农民式因循守旧、妄自尊大、狭隘报复等心理特征的表现，批判了小生产者的落后守旧意识，揭示了农民与地主祁永年在精神深处的文化意识的亲和相通，将对封建主义思想文化的批判，推向历史的深处。剧作

① 发表于《剧本》1986 年第 6 期，获第 4 届（1986—1987）全国话剧优秀剧本奖。

借用了小说的第一人称叙事手法，让狗儿爷充当叙述主体，同时，将人物的内心世界外化为独立的艺术形象，创造性地塑造了祁永年鬼魂的形象；狗儿爷精神世界的复杂性通过与祁永年的鬼魂的争辩、厮打，得到了形象直观的表现。

无场次话剧《桑树坪纪事》（陈子度、杨健、朱晓平根据朱晓平的中篇小说《桑树坪纪事》、《桑塬》和《福林和他的婆姨》改编，载《剧本》1988 年第 4 期；在 1987、1988 之交演出，导演徐晓钟）是 80 年代戏剧观念大讨论的艺术结晶，80 年代探索戏剧的代表作。剧作以 1968—1969 年前后的中国西部农村为背景，展现了挣扎在生存线上的西部农民的惨烈人生。剧中的李金斗是一个农村的共产党员，一队之长。李金斗具有复杂的性格，既是一只狼，又是一头老黄牛。他以农民特有的勤劳、智慧与坚韧为全村人的利益不懈地奋斗、抗争，他是村民的保护神，是小辈的慈父；但是他又狭隘、残酷、愚昧，为了从外姓手里夺回两孔窑，毫不手软地策划了检举信而将王志科置于死地；为了让寡妇儿媳彩芳与有拐子病的二儿子仓娃结成转房亲，他亲手扼杀了彩芳与麦客榆娃的爱情，榆娃被打伤赶走，致使彩芳跳井自尽。他热心撮合“阳疯子”与陈青女的婚事，结果陈青女在被“阳疯子”当众扯去裤子的侮辱下终于也成了疯子。剧作既有怵目惊心的戏剧冲突，鲜明的人物形象，具有巨大的情感冲击力，又调动了歌队、舞队等叙述手段，赋予作品以间离效果；为了强化对于生活的思考，作品将写实与写意有机结合，以象征升华写实，以写实充实象征（比如青女被按倒的地方的残缺的汉白玉塑像，献上的黄绫等），深厚的现实感与作家强烈的主体意识得到统一。

80 年代最具先锋意义的戏剧探索者是高行健。高行健（1940—　），原籍江苏泰州，生于江西赣州，1962 年北京外国语学院法语系毕业，先后做过翻译、中学教师，1975 年调《中国建设》杂志社任法文组组长，1977 年调入中国作家协会对外联络委员会工作。1979 年发表中篇小说《寒夜的星辰》，此后还发表过小说《有只鸽儿叫红唇儿》。1981 年出版论著《现代小说技巧初探》，引起反响，同年调入北京人民艺术剧院任专职编剧。由他执笔的《绝对信号》上演后，引起广泛关注。此后，高行健陆续发表剧作，有《车站》、《现代折子戏》、《野人》、《彼岸》等。1985 年出版《高行健戏剧集》（群众出版社）。

高行健的探索戏剧源于他对“另一种戏剧”观念的探索。“戏剧是一种综合的表演艺术，歌、舞、哑剧、武术、面具、魔术、木偶、杂技都可以溶于一

炉，而不只是单纯的说话的艺术。”[1] 这是高行健构建“另一种戏剧”思想的基点。这一思想旨在打破以易卜生、斯坦尼斯拉夫斯基为代表的写实戏剧的一统天下，反拨由一种戏剧观念一统中国剧坛造成的弊端。艺术需要不断创新，创新的关键在于观念。高行健戏剧思想的意义在此。

高行健要坚持的，一是戏剧是综合艺术，不应只是以长篇大段的对话为主要创作手段；二是戏剧是剧场艺术，演员表演才是剧场艺术的生命所在。高行健提供的路径是从戏剧的源头捡回已丢失的戏剧手段。原始宗教仪式中的面具、歌舞与民间说唱，要嘴皮子的相声和拼气力的相扑，乃至于傀儡、影子、魔术与杂技，都可以入戏。现代戏剧要“捡回了这些失去了的手段”[2]，从种种陈旧束缚中解脱出来，让演员在舞台上可以大显身手。

高行健的戏剧主张和戏剧实验是试图“在现代剧场里重新肯定戏剧这门艺术历来具有的戏剧性和剧场性”[3]。《绝对信号》(1982)[4] 是一出无场次话剧。剧情发生在一列货运列车的守车上。货场临时工黑子为筹结婚款，答应了车匪帮同作案的要求，黑子借与见习车长小号的同学关系将车匪带上了车，黑子的爱人蜜蜂因为误了养蜂车，也来搭车。在爱人蜜蜂和同学小号面前，黑子内心展开了激烈的交锋，情感在邪恶与理智间挣扎。老车长及时发现了车匪的企图，发出了绝对信号。在车匪欲行凶的危急时刻，黑子终于醒悟，用匕首刺杀了车匪，自己也受了伤。《绝对信号》无意在戏剧冲突上多做文章，它着意的是展示情境演变过程。剧作通过打破现实生活的逻辑，将正在发生的事件与黑子、蜜蜂、小号的回忆、想象有机地交织穿插。剧作以小剧场方式上演，在现代化的声光设备的支持下，将人物的内心世界、心理时空具象化地表现于舞台，极大地拓展了戏剧的舞台时空；同时，突破了第四堵墙，加强了剧中人与观众的直接交流。该剧以其小剧场的新颖的演出方式和剧作结构、舞台形象别具匠心的艺术构思令人瞩目。剧作在北京公演时，创下了百场爆满的记录。《车站》(载《十月》1983 年第 3 期)是一部无场次多声部生活抒情喜剧(《车站》中的人声曾用到了七个声部)，它致力于对独特戏剧情境的呈现。在城郊一个公共汽车站，不同年龄、不同身份

---

① 高行健：《对一种现代戏剧的追求》，《对一种现代戏剧的追求》，第 84 页，中国戏剧出版社 1988 年版。

② 高行健：《我的戏剧观》，《对一种现代戏剧的追求》，第 44—46 页。

③ 高行健：《我的戏剧和我的钥匙》，《没有主义》，第 240 页，香港天地图书有限公司 2000 年版。

④ 高行健、刘会远编剧，原载《十月》1982 年第 5 期。

的人为了不同的目的乘车进城去：为了赶一局棋，为了约会，为了报考大学，为了喝酸牛奶，为了回家，为了赴宴，为了赶木工活……“公共汽车”是等车的人们的唯一的希望，等车的人为了排队次序而争论，然而没有一辆汽车靠站，人们抱怨、诅咒，但仍然怀着希望在等待。他们是普通人，为了漫无期限的等待而消耗着生命。一年、五年……在时间的迅速流驶中，剧作从生活的现实逐渐进入抽象的境界，最终达到荒诞。这一“等”的戏剧情境通过独特的呈现而引起观者的观照与反省。人们要等的始终没有来的那辆公共汽车显然是一个象征，将生活的不合理、不公正乃至生活的荒诞性表现出来了。①

高行健很看重在戏剧过程中展示差异与形成对比②。“而凡此种种手法又可以互相渗透，形成一些更富有表现力的多层次的复调的结构。众多的人物和戏剧动作的对位又是一种新的戏剧结构。”③《野人》、《车站》、《彼岸》就是多声部复调戏剧的试验。

《野人》(1985)被作者称为“多声部现代史诗剧”。时间上下几千年，戏中有四条平行的线：生态问题、寻找野人、现代人的悲剧、《黑暗传》的发现，这些不同内容的线索交织在一起，构成一种复调。统摄《野人》纷繁头绪的是人和自然的关系问题。作者从人类文明完美和谐发展的理想出发，揭示了种种偏至的文化现象。在古老文明中人与自然之间和谐的神秘图景与现代都市的污染、惊心动魄的洪水、旱魃，“野人”的淳朴与受蛊于功利而变异的“野人考察队”……形成强烈、鲜明的对比，凸现了失衡的自然生态、失衡的社会生态以及失衡的现代人的复杂心态，显示了作者反思人与自然关系

---

① 《车站》在内部公演后，即有不同意见。唐因指出：《车站》“这出戏表现了对我们现实生活的强烈的怀疑情绪。要像‘沉默的人’那样，看破、摆脱这一切，走自己的路，我认为这就是作品的主题。”杜高认为，《车站》“存在着比较严重的倾向性问题”，它“把人们引向一种思想的歧路，引进一种对我们社会的怀疑和对生活前景的迷惘中去”。郑伯农认为：“在《车站》这部作品里，我们看不到一点光明面的影子，看不到一点改革的希望。所有这一切描写，对我们的现实，我们的未来，是一种不真实的、歪曲的反映。”唐因、杜高、郑伯农：《〈车站〉三人谈》，《戏剧报》1984 年第 3 期。

② 高行健：“凡是一个过程，总有渐进和突变。差异也就在过程中展现。现代戏剧更为看重的不是那种硬编造出来的矛盾冲突，而是从渐进、突变和显现差异的过程中去找戏。这种戏来得更为生动自然，往往令观众更为信服。”“展示差异的办法主要是对比。戏剧中的对比同绘画不一样，不可能是静止的。戏剧中的对比也还是在过程中显示。交响乐之所以富有戏剧性，正在于不同声部的对位。现代戏剧一旦借用了音乐中的对位的手段，就给自己的表现能力又打开了一个新的天地。”《现代戏剧手段初探之四：动作与过程》，《对一种现代戏剧的追求》，第 24 页，中国戏剧出版社 1988 年版。

③ 高行健：《我的戏剧观》，《对一种现代戏剧的追求》，第 47—48 页。

的宏大意图和文化意识。生态学家和梁队长为人类对自然的盲目掠夺、为自然生态的被破坏而痛苦。生态学家环视宇内，忧思深远，悲悯人类的短视，呼吁保护生态平衡。他与林主任的矛盾是人类在保护和开发自然过程中的认识矛盾。老歌师曾伯是古朴文化的代表，其核心是先民对大自然的祈求膜拜和神化，对人类史前史的追忆和想象。这种文化延续到充满政治利害、物质利益算计的当代社会，必然会与之产生矛盾。曾伯因其原始式的生存方式、经验与现代社会相矛盾而生的痛苦，使他对人性恶有深切的认识。芳和幺妹子是剧中两个美丽而痛苦的女性，芳的痛苦是现代自觉女性的痛苦，幺妹子是带一股林区野气的大自然的女儿，她更深刻的悲剧性在于她要嫁给生态学家乃是要"替你洗衣做饭"，"把你服侍得好好的"，这个大自然的女儿在设计未来的生活时，无师自通地显示了对东方传统妇德的皈依，而这恰恰是芳已自觉到了的痛苦。两个女性既原始而又现代的痛苦显示了以男性为中心的社会文化的偏颇。贯串全剧的寻找野人事件，是人类迷惘和痛苦的象征。寻找野人这一对人类自身、对自然认识的严肃课题，在它的展开过程中被世俗化、异化了。在整个寻找野人事件中所呈现的人心世态，正是人类自我迷失的象征。在卷入野人考察事件的形形色色的人中，只有孩子细毛表现出健康的人性。作者把象征人类明天的旖旎的梦给了这个可爱的孩子。

《野人》突出地体现了作家对戏剧艺术的新探索。全剧三章，由跳跃很大的三十多段戏构成，作家突破中国传统话剧写实的艺术规范，根据人与自然关系的总意念，运用音乐中对位与对比的原则，将几个不同的主题交织在一起，构成一种复调，又时而和谐或不和谐地重叠在一起，形成某种对位。在表现手法上，突破了一般话剧以"话"为主的格局，充分调动了朗诵、舞蹈、哑剧、傀儡、面具、歌队等艺术手段，并将音乐作为角色运用，大大丰富了话剧的表演手段。对多种艺术媒介的综合运用，使作品呈现出绚丽多彩的风格。《野人》具有浓烈的民间文化色彩，剧中汉民族史诗《黑暗传》的吟唱，薅草锣鼓、上梁号子、《陪十姐妹》的婚嫁歌等交织在一起，为全剧带来一股山野气息。

高行健的"另一种戏剧"思想，强调"戏剧是剧场里的艺术"，必须"承认舞台的假定性"。[①] 他看到，西方传统戏剧主要通过剧作中的台词向观众陈诉人物的感受，东方传统戏剧却主要通过演员的手式、眼神、身段、步态将人

① 高行健：《对一种现代戏剧的追求》，《对一种现代戏剧的追求》，第84页。

物的内心活动展示给观众看。“演员表演的张力才是戏剧的灵魂。”[①] 一切新鲜的形式和观念都会过时，唯有演员面对观众活生生的表演才给戏剧这门艺术以经久不衰的魅力。

① 高行健：《另一种戏剧》，《没有主义》。

第十章
80 年代散文

第一节 80 年代散文概述

比之于小说、报告文学等文体的轰动，80 年代的散文园地比较平静。就散文创作本身而言，本时期散文以自己的节律与色彩，推进着发展的历程。1989 年 4 月，中国作家协会主办的全国优秀散文(集)、杂文(集)奖颁奖。巴金的《随想录》、陈白尘的《云梦断忆》等获荣誉奖，杨绛的《干校六记》、贾平凹的《爱的踪迹》等 24 部散文集获优秀奖。80 年代老中青三代散文家相承共耕，散文的园圃逐渐恢复了生机。冰心、巴金、孙犁、刘白羽、秦牧、韦君宜、杨绛、郭风、柯灵、黄裳、何为、袁鹰、碧野等老一辈作家，由生活酿造的情思被新的时代所激活，散文写作成为他们反思历史、观照现实、探人生与社会意义的一种得心应手的方式。巴金的《随想录》曾在当时产生相当大的影响。认为"老年人宜于写散文"的孙犁，10 年间出版了《晚华集》、《秀露集》、《澹定集》、《尺泽集》等散文专集，散文创作进入丰盛季节。汪曾祺喜读古人笔记传奇，散文亦诗亦小说，自成一格，别有韵味。张中行推出叙写 30 年代前期以北京大学为中心的人物事件的系列散文，结集为《负暄琐话》出版，其中多有历史的况味。中青年作家成为 80 年代散文创作的主力。宗璞、姜德明、韩少功、那家伦、刘成章、谢大光等中年或近于中年的散文作家，在继承和超越中实现着散文审美的调整。贾平凹、赵丽宏、王英琦等一批 50 年代出生的青年作家，思维趋变，创作活跃，以独特的风格成为 80 年代散文中引人注目的新星。贾平凹的散文擅长表达古典情致与乡土情结，具哲理而有趣味，得美文的品性。赵丽宏的创作景清新，情真挚，人事质朴，宛如林中小溪，意境悠远，有诗意之美。女性作家的散文创作在 80 年代显示出卓然可观的集团优势。张洁、陈慧英、马瑞芳、李佩芝、斯妤、梅洁、苏

叶、王英琦、唐敏、叶梦、韩小蕙等灿若星空，以其各具姿色的创作，演绎着女性散文亮丽的风景线。女性散文以作者对社会、对人生独特的观察与对生命本体的独特感悟，呈现出独具风情的女性世界。

80年代散文创作的特色与价值，显现于创作主体对散文本体意识的自觉。在现当代散文发展史上，有若干时期政治话语曾经直接而大量地进入散文创作。散文的审美创造的品性被忽视与弱化了，它所表现的艺术空间因被挤压而十分逼仄。80年代，散文作家开始注意按照散文本体的规律，进行审美性的写作，创作的视域得到了拓展。散文作者既关注重要的人物事件，又更多地叙写日常生活场景或私人化的故事；既观照外在的人事物象，又表现主体丰富复杂的心灵世界。优秀的散文善于将自我与外在沟通，将琐事与时代串联，发挥散文文体的优势。巴金《随想录》中有的篇章较早地将个人生活引入散文创作，由此对宏大叙事作了反拨。杨绛的《干校六记》，叙写“大背景的小点缀，大故事的小插曲”[①]，作品从文化与人心的层面，展示了在特殊年代知识分子的生存状态与心理轨迹，对“文化大革命”作出了平和之中藏有冷峻的理性批判，成为80年代散文的精品。

80年代散文的新思路，在于找回了久已失落的文体精神。散文研究者林非说：“一个散文创作的新时期已经来到了，它最为突出的标志就是追求尽量地达到‘真’。”[②] 真实与真诚，是散文文体的基本精神与品格。检思历史与理论，当代前十七年，延及“文革”十年，受制于特定的政治文化生态，虚假矫情、构思的模式化，成为散文创作中的流弊。其时流行的杨朔散文“存在着一个前后雷同的构思模式”，作者所追求的“诗意”，其实“是一种特殊时代被扭曲了的灵魂所炮制出来的畸形产物”。[③] 新时期实事求是思想路线的重新确立，促使散文作家解放思想，更新观念。巴金在《随想录》中强调“说真话”；《随想录》的文体价值就在于，它标志着散文告别浮夸说谎的阶段，进入说真话抒真情的时代。拥有更多精神自主性的散文作家，开始根据自己的亲历经验和体悟思省，真实地反映历史与现实、人事与物景。新时期发轫时的哀祭反思类散文，追忆流年岁月，悼念患难故人，反思荒诞历史，作品情真意切，读来启思动人，如巴金《怀念萧珊》等。

80年代散文作家本体意识的自觉，表现为对文体新质和新的表达方式

---

① 钱钟书：《干校六记·小引》，三联书店1981年版。

② 林非：《新时期优秀散文精选·序言》，廉正祥选编，四川文艺出版社1991年版。

③ 沈义贞：《中国当代散文艺术演变史》，第89页，浙江大学出版社2000年版。

的探索。这一时期的散文，已经开始打破传统"形散神不散"的旧有范式，随物赋形，摇曳生姿。80年代后期，散文变革潮起。刘烨园、赵玫等主张散文文体革命，将主体潜意识与现代哲思引进散文本体，影响及于创作，散文的精神品格与文体形态都发生了变化。

80年代是一个思想启蒙的时代。因得改革开放、思想解放之机，杂文作家开始有了自由言说的激情和可能。在一个知识分子内在世界和外部现实都较为自由的社会文化生态中，肩负社会责任感的杂文作家，基于社会良智和人类理性精神，以杂文这种独特的方式，论评天下人事物理，进行文化批判和人文精神的重构。夏衍、林放、严秀、邵燕祥、舒芜、冯英子、牧惠、陈四益、舒展、鄢烈山、米博华等一批具有思想者气质的杂文家，写出了许多体现着当代杂文精神的有影响的作品①，以思想深刻、尖锐老到而为人称道。正如杂文家唐弢所说："现在杂文的干预生活已经不是过去仅仅靠那么几个反骨人物去扔匕首和投枪了，而是具有那么一大批觉醒者在掬尽忠贞，去腐生新，这就是新时期杂文有突破的多元化趋势。"②

《随想录》(1978—1986，共有《随想录》、《探索集》、《真话集》、《病中集》、《无题集》五集)是巴金晚年的重要作品③，也是新时期散文的重要收获④。

《随想录》的价值主要在于作家具有震撼力的批判与自我批判的精神。巴金将写作《随想录》作为"这一代作家留给后人的'遗嘱'"(《探索集·后记》)。历经十年"文革"炼狱磨难的巴金，出于高度的历史责任感与使命感，对历史与人生作出深刻的检视与理性的反思。巴金说："讲出了真话，我可以心安理得地离开人世了。可以说，这五卷书就是用真话建立起来的揭露'文革'的'博物馆'吧。"⑤ 巴金的真话将历史的装饰揭去，对"文革"的荼毒无情地予以剖析。他希冀人们不要将浩劫看做"遥远的梦"："我们谁都有责

---

① 杂文集的出版也蔚然成风，有中国文联出版公司的《中国新文艺大系·杂文集》，三联书店出版的"杂文丛书"，湖南文艺出版社出版的"当代杂文选粹丛书"，中国青年出版社出版的《全国青年杂文选》，百花文艺出版社出版的《中国杂文大观》等。

② 唐弢：《我观新时期散文和杂文》，《散文世界》1989年第7期。

③ 从1978年12月起，巴金开始了"随想录"的系列写作，至1986年9月完成，共150篇，合42万字。单篇作品发表于香港《大公报》等报刊。作者以时间为序，将其编为《随想录》、《探索集》、《真话集》、《病中集》、《无题集》，由香港三联书店和人民文学出版社陆续出版。五集以《随想录》作为总题。1987年北京三联书店出版两卷本的《随想录》合集。

④ 李存光认为，《随想录》是巴金"以散文形式在自己的文学道路上竖起的又一座丰碑"。《巴金〈随想录〉五集笔谈》，《文艺报》1986年9月27日。

⑤ 巴金：《〈随想录〉合订本新记》，《随想录》，北京三联书店1987年版。

任让子子孙孙、世世代代牢记十年惨痛的教训。"[1] 巴金根据自己的亲历亲验,择取真实而典型的材料,对"文革"中奇怪而丑陋的现象进行批判。《"腹地"》一篇将"新文字狱"的制造说给读者,具体地揭露了专制主义对人性人格的践踏。《小狗包弟》更见历史的悲情,抨击十年动乱对生命的破坏,力透纸背;巴金独辟蹊径,着重状写通人性的小狗包弟,狗为人悲,人复为狗愁;狗非人,却通得人性,人非狗,而竟有不如狗者;这样出新求异的题材与主题的开掘,将"文革"期间人性、良知泯灭的惨剧暴露无遗。《随想录》对"文革"的彻底否定并不只停留在暴露伤痕的浅层面上,作品的主题有一种思想启蒙的意义。作者从社会思想文化的深层探究"文革"发生的根因。在巴金看来,封建主义余毒是导致"文革"劫难与社会无序的一个根源,反封建主义是《随想录》的基本主题。

《随想录》显示了作者强烈的自审意识和自省精神。巴金的"讲真话",一方面是指真实地反映历史与现实的原生图景以及社会的众生相,另一方面是指作者真实地检视与剖析自我的内心世界,"我写作,也就是在挖掘,挖掘自己的灵魂"[2]。巴金"从解剖自己批判自己做起",无情地、真诚地将自己的灵魂作无掩饰的呈现与剖析,进行自我审判。这种自我反省,表明了巴金作为一个正直作家所具有的高尚的人格风范和知识分子的良知良心。这是造就作品魅力的重要原因。这种深刻的自审精神,对当时刚从"文革"阴影中走出的文坛,具有启示意义。巴金的自审,实际也是在审视民族的灵魂,解剖社会和一代知识分子的心灵。

《随想录》找回散文曾经失落了的真诚品格[3]。《怀念萧珊》在质朴凄婉的叙写中,涌动着作者的情感之流,既再现伉俪患难与共、相濡以沫的生活情景,又直抒悼念、自责自悔之情,如泣如诉。

第二节　报告文学

80年代是中国报告文学最为轰动的时期。感应着变革时代潮涌的社会生活,报告文学充分发挥真实快捷反映现实生活的文体优势,赢得了文坛

---

① 巴金:《无题集·"文革"博物馆》。

② 巴金:《真话集·〈随想录〉日译本序》。

③ 巴金认为:"艺术的最高境界是真实,是自然,是无技巧。"巴金:《探索集·探索集之三》。王西彦认为:"真诚"在巴金"五本《随想录》里是最突出的。他是拿心与读者交换心"。《上海部分文学艺术家谈巴金近作》,《文汇报》1986年9月29日。

和社会的极大关注。报告文学成为新时期文学的主潮之一。80年代中国作家协会共举行四次全国性的报告文学评奖。《哥德巴赫猜想》(徐迟)、《中国姑娘》(鲁光)、《省委第一书记》(袁厚春)、《中国农民大趋势》(李延国)等103篇作品获奖。1988年12月由《人民文学》、《报告文学》等百家文学刊物发起的“中国潮”报告文学征文评奖揭晓。征文历时数年,发表作品千篇。《西部在移民》(麦天枢)等百篇作品获奖。

发表于1978年第1期《人民文学》上的《哥德巴赫猜想》是新时期报告文学崛起的标志性作品。以此为先导,形成了知识分子题材的报告文学热。进入80年代,报告文学的题材更加广泛。报告文学作家广泛地摄取社会生活,既叙写改革开放时代发生的重大事件、涌现的各式人物,也披露现实生活中各种令人关注的社会问题;既注重对国内题材的报告,也能放眼世界,以域外人事为题材。报告文学的报告视角也发生了新变。作家不仅从文学、新闻的视角去反映生活,而且也从哲学、社会学、生态学、文化学等角度去观照对象。《挑战与机会》(陈祖芬)、《世界大串联》(胡平、张胜友)、《走出神农架》(李延国)等作品,其视角的多元形态十分明显。这些作品有文学的华采情韵、新闻的时效真实,也有历史的客观详考、哲学的思辨理性和社会学的明细调查等。作品的结构也有了相应的变化。《世界大串联》写到的人物有十多位,各取其片断的生活故事连缀成篇。《走出神农架》采用卡片式结构。全篇共100节,犹如100张卡片的组合。作者在宏大的时空背景上,自由地择取表现内容,使作品负载密集的信息量、博大的生活容量和强劲的思想力度。

报告文学的新闻性决定了这一文体应以现实报告为要务。对现实中存在的问题与令人深思的现象作思考性的报告,是报告文学作家义不容辞的责任。80年代的报告文学就主题取向的不同,可以分为前后两个时段。1984年前的作品注重对先进人物的再现,主旋律色彩鲜明,作品的表达更见精致情采。徐迟的《哥德巴赫猜想》、理由的《中年颂》、柯岩的《船长》等,成功地再现了中国的脊梁式典型人物陈景润、索桂清、贝汉廷等。前期作品精致有余而信息量不足,主旋律强劲而题材不够广泛。1985年起报告文学创作发生了明显的变化,批判性主题得以回归张扬。这关联着特定的社会文化生态,也导源于报告文学作家主体意识和文体意识的自觉。

批判性主题集中体现在问题报告文学中。问题报告文学是80年代报告文学格局中重要的部分。所谓问题报告文学“不再以某一个单一事件或人物为中心,而是环绕着一个具有广泛社会性的、人们普遍关注的社会问

题、社会现象为中心，进行选材和采访报告”[1]。此类作品涉及社会生活的各个方面，有交通问题(《中国的要害》)、独生子女问题(《中国的“小皇帝”》)、婚姻问题(《阴阳大裂变》)、教育问题(《神圣忧思录》)、人才外流问题(《世界大串联》)、体育问题(《强国梦》)、环境问题(《北京失去平衡》)等。问题报告文学的主要价值在于，这一类作品以一种规模化的强势，警示我们民族应该怀有一种问题意识、忧患意识、危机意识。它具有警世省人的思想意义。麦天枢的《西部在移民》和霍达的《国殇》可以视为问题报告文学的代表作。《西部在移民》是一篇充满沉重感，因而也更见力度的作品。作品涉及有关贫困的话题；贫困不仅在于自然条件的贫瘠，更在于人的精神的荒芜。《国殇》的文题使全篇弥漫着一种浓重的悲剧氛围。作者选取数学家张广厚等著名的或默默无闻的中年知识分子英年早逝的惨痛个例，对我们曾经有愧于知识分子的历史作了叩问，对知识分子现实的生存遭际进行质询，对中年知识分子“他们是一批在特定历史条件下造就的、久经考验的‘良种’”的崇高品格由衷地讴歌。作品并不是将惨痛的材料作陈列展览，而是就这一关系国运兴衰的重大问题作深刻的思考，以引起各方面的重视。有些问题报告文学也存在着一些不足，比如只作问题的铺陈，材料失实，评论也时有偏颇。徐迟认为，80年代后期“报告文学创作在‘报告什么’上解决得较好，但在‘如何报告’上有所不足”[2]。后期作品，主要是问题报告文学，以宏观观察为主，信息量大，但其中的一些作品说理过滥，情事见少，文学色彩弱化。

80年代，报告文学作者职业化、专业化的情形比较普遍。徐迟、柯岩、理由、黄宗英、陈祖芬、李玲修、孟晓云、乔迈、李延国、钱钢、袁厚春、麦天枢、刘亚洲、胡平、张胜友、贾鲁生等大多以报告文学蜚声于文坛。这些报告文学作者多数原先是小说家、诗人或新闻记者，一旦沉潜于报告文学的创作，则原有的角色淡出，报告文学成为他们介入社会、展示才情的重要载体。80年代报告文学作者群体的职业化，确保了创作在较高水准上的持续繁荣。不少报告文学作家经过一段时间的创作积累与探索，逐渐形成自己独特的创作风格。这也从一个侧面标志着此间报告文学文体的成熟。徐迟、理由、陈祖芬等是对新时期报告文学发展作出重要贡献的代表性作家。

徐迟(1914—1996)，浙江吴兴人，早年就读于东吴大学文学院，30年代

---

① 李炳银：《“问题报告文学”面面观》，《解放日报》1988年1月26日。

② 徐迟：《参与评奖工作的评论家说……》，《文艺报》1988年5月7日。

开始从事文学创作，有散文集《美文集》、小说集《狂欢之夜》等出版，50年代出版《我们这时代的人》等报告文学作品。60年代采自敦煌艺术家常书鸿事迹的报告文学《祁连山下》获得佳评。“文革”结束之后，徐迟相继发表了《地质之光》、《哥德巴赫猜想》、《在湍流的旋涡中》、《生命之树常绿》、《结晶》、《刑天舞干戚》等大量的作品。《哥德巴赫猜想》是徐迟报告文学的代表作，也是当代报告文学发展史上具有里程碑意义的作品。

徐迟的报告文学倾向于知识分子题材。作品中的许多人物，如陈景润、李四光、周培源等都是在各自的专业领域中卓有建树的科学家。徐迟为知识分子立传，颂扬科学精神，这在题材拓展与主题开掘上有着显著的意义。《哥德巴赫猜想》以报告文学的形式拨乱反正，第一次对当时尚有争议的科学工作者——知识分子——作了热情洋溢的讴歌，为中国知识分子正名。这使《哥德巴赫猜想》在当时产生了非常震撼的力量，陈景润也成为新时期文学人物画廊中一个重要的典型人物。作者写陈景润，从外在的怪异表现中，发现人物对于科学执著追求的精神；写李四光，并没有对人物作全程式的铺写，而是精心截取人生历程中的典型断面，挖掘人物闪光的美质。

徐迟是一位诗人，他的作品中有诗人的激情、灵性与想象，有诗语的清新、凝练和文采。他善于将枯燥变为生动，将抽象化成具体，将专业演绎为通俗，增强科技题材作品的可读性。《哥德巴赫猜想》写到陈景润的研究所具有的价值时，作者运用比喻说：“这些是人类思维的花朵。这些是空谷幽兰、高寒杜鹃、老林中的人参、冰山上的雪莲、绝顶上的灵芝、抽象思维的牡丹。”徐迟的报告文学讲究艺术构思，善于调动生活材料进行有机的组合。《在湍流的旋涡中》叙写科学家周培源的业绩与品质，作品的标题就显示了作者构思的匠心独运；它既巧妙地契合了湍流理论家周培源的学术贡献，同时又暗示了作品叙写的1976年的政治背景。有人对报告文学中细节的虚构提出不同看法，徐迟认为，报告文学“也允许略有虚构，不离真实的虚构”[①]，并且承认《哥德巴赫猜想》中有细节的虚构。

---

① 徐迟：《再谈散文》，《湖北文艺》1978年第1期。

第十一章
80 年代台港文学

第一节 小说

1980 年以后，台湾小说格局有了新的变化。一方面，诸种小说潮流彼此之间的排斥和对抗大大减弱，在政治多元化的时代，它们建立起了共存甚至互渗的新关系。艺术观念多元化，表现形式多样化，严肃文学通俗化，成为新的小说潮流。另一方面，光复后出生且大都在台湾接受高等教育的新生代作家纷纷涌现，成为文坛一支举足轻重的生力军。比较有影响力的新生代小说家有袁琼琼、苏伟贞、李昂、黄凡、张大春、王幼华、林燿德、吴念真、萧飒、廖辉英、朱天文、朱天心、平路、张曼娟等。与上一代作家相比，这些作家文学起点高，既未受意识形态的禁锢，又少有文学宗派之束缚，他们代表了台湾 80 年代小说发展的主潮。

90 年代，台湾小说继续保持着多元并存的发展格局。与此同时，后现代主义文学成为越来越引人瞩目的文学潮流。从 80 年代中后期开始，台湾文坛正式出现了对后现代主义的理论建设和观念倡导，并开始产生后现代主义文学。后现代主义的概念和理论虽是从国外引进的，但它在台湾有着社会现实基础。随着台湾社会逐渐步入后工业时代而产生的后现代文学，是台湾由工业文明向后工业文明过渡状态的文学反映。其主要内容是对后工业文明状况的描绘、反映和省思。在艺术形式上，其显著特征是拼贴、组合等艺术表现手法被大量运用。尔雅出版社 1995 年的《年度小说选》所选出的 10 篇小说，均具有后现代色彩。该书编者指出："这些后现代思潮——包括了女性主义、性别论述、后殖民论述、弱势论述、后结构主义、日常生活论述、资讯理论——的后现代共同特色就是，都是从超越启蒙的前提——对最终解放与大叙述的质疑——出发。但这些思潮和表述与狭义'后现代主

义'也有所不同，其关键就在于前者'微观政治'的取向。也就是说，它们是把'反启蒙'的精神，从议论普遍性议题落实到较为'社会'的层面。"[①] 这基本勾勒出了台湾后现代文学的风貌。在纷纭复杂的诸种文学现象中，情色文学和后设小说颇为引人瞩目。"性"在台湾长期被视为禁忌。从50年代查禁郭良蕙的《心锁》开始，台湾文学走过了一段清教徒式的道路。1987年政治"解严"后，尤其是随着妇女解放运动的深化，新女性主义作家在颠覆传统的文化、性禁忌的同时，推出了经过精致包装、文情并茂的情色小说，着力表现和书写女子的情欲，一改过去粗鄙低级的形象。与传统的色情小说相比，情色小说的创作主体和读者群发生了显著的变化，作者为清一色的女作家，读者则多元化，从社会名流到市井百姓。尤其值得注意的是，情色小说突出地反映了女性的觉醒意识和性解放的观念。著名的有平路的《行道天涯》、李昂的《北港香炉人人插》等。朱天文描写男同性恋的长篇小说《荒人手记》以深细的心理刻画、风格奇异的感觉派描写手法与语言，获得1995年中国时报文学奖。具有特色的女性作家还有苏伟贞、李元贞等。所谓后设小说是以小说探讨小说的小说，即作家直接在作品中对小说创作中的一些问题加以讨论，在大陆一般被称为"元小说"，又称反小说、自我衍生小说、寓言式小说。后设小说与后结构主义、后现代主义在台湾的流行有密切关系，它重新反省小说的虚构性及读者的反应，对小说的语言和结构等方面进行颠覆，揭示了叙述的不确定性和语言的局限。"台湾后设小说家多尝试以各种方式处理虚幻和现实之间的交融和冲突"[②]；质疑写实传统，强调作品的虚幻性、自我指涉，是台湾后设小说的基本特征。1985年，黄凡发表《如何测量水沟的宽度》，这是台湾第一篇后设小说。此后，蔡源煌、张大春、林燿德、叶姿麟、黄启泰等都曾醉心于后设小说创作。其中，蔡源煌的《错误》，黄凡的《小说实验》，张大春的《晨间新闻》、《写作百无聊赖的方法》，平路的《五印封缄》等都是后设小说的代表作品。张大春的《写作百无聊赖的方法》从题目即可看出作者对写作行为的强调。百无聊赖本是一个30岁的试管婴儿的名字，是作品表现的对象，作者却将之放在写作的下面，这实际上正透露出后设小说的创作旨趣，即强调写作是一种游戏。

---

① 廖咸浩：《复眼观花，复音歌唱——八十四年短篇小说选的后现代风貌》，《八十四年短篇小说选》，尔雅出版社1996年版。

② 张惠娟：《台湾后设小说试论》，《当代台湾文学评论大系》(三)，第203页，正中书局1993年版。

八九十年代最具代表性的小说家有李昂、黄凡、张大春等。

李昂(1952—)，台湾彰化人，原名施叔端，1974年毕业于中国文化学院哲学系。1977年获美国奥勒冈州立大学戏剧硕士学位。李昂在中学阶段就开始文学创作。1968年发表处女作《花季》，闯入性心理题材创作领域，此后的作品大都以两性关系为主要表现对象，探讨女性的地位和命运问题。70年代她陆续推出鹿港故事系列小说。而她真正引起文坛的强烈关注则始于1983年发表中篇小说《杀夫》。由于题材的敏感和观点的大胆，李昂成为台湾最受争议的作家之一。作品还有《混声合唱》、《人间世》、《爱情试验》、《暗夜》、《一封未寄的情书》、《年华》、《迷园》等。

李昂的小说具有深沉的社会主题。她在作品中借助于主人公婚姻爱情故事，紧紧抓住与妇女关系最大、影响妇女命运最深的"性"，从各个角度加以深入开掘，表现强者对弱者、男性对女性的掠夺，无情地揭露和痛击封建势力对女性的摧残。在描写性关系时，李昂努力表现女性的性意识、性自主和性反抗，鼓吹妇女解放。她打破了中国小说的许多禁忌，将人性深处最隐秘的东西毫不留情地挖掘出来。如果说早期以古朴的鹿港风情为背景的鹿港系列小说更多地表现了封建势力束缚下妇女解放道路的艰难和漫长，那么在90年代的小说如《戴贞操带的魔鬼》等系列小说中，李昂的艺术视野已经进一步扩大，她以整个台湾为背景，广泛涉及生活、性、死亡、政治等内容。《北港香炉人人插》便因表现性与政治的结合这一敏感题材而受到人们的关注。

中篇小说《杀夫》是李昂的代表作。小说描写古镇鹿港的一个名叫林市的弱女子，因不堪丈夫陈江水长期残酷的性虐待、性掠夺，精神崩溃，用杀猪刀杀死了陈江水。作者抓住这一"杀夫"题材，对封建主义尤其是男性沙文主义进行了无情的揭露和抨击，表现了追求妇女解放的思想主题。作品描写了穷乡僻壤阴郁的社会生活，揭露了愚昧、迷信、野蛮等封建主义的毒素对女性的戕害，具有锐利的批判锋芒。《杀夫》的出现标志着台湾女性文学创作进入了新女性主义时期。

《迷园》是李昂最有影响力的长篇小说，开始创作于1986年10月，1990年完成。这部力作以朱影红与林西庚迷狂的情爱史为主要线索，表现了台湾较为广阔的社会生活。朱影红是著名世家鹿城朱家的小姐，在一次晚宴上邂逅建筑业巨子林西庚。他那种异于台北其他商人的深沉、自信，他的梦想，他的事业王国，使初次与他相识的朱影红很快陷入迷离、强烈的爱恋中。从清晨到深夜，除了等他的电话和与他幽会，她整个人变得爱娇慵懒。在甜

蜜的情爱迷乱中,两人展开了一场持久的角逐。她不顾一切地爱着他,对他一味地依赖、奉献,并以为屈从于所爱的男人是真正的快乐。而林西庚最初表现更多的是征服欲、占有欲的满足和性的需要,整天浸泡在欢乐场里的他有足够的经验对付她。在情感道路上经历了马拉松式的艰难跋涉后,朱影红终于发现应该结束这一切了。她不再以他为中心,恢复了自我,回到了世代居住的菡园。而当朱影红重新以真我的形象出现在林西庚面前时,他真正动了心,要她嫁给他;一段扑朔迷离的情爱历程才告一段落。这部小说保持了作者一贯的女性主义立场,对现代社会里的男欢女爱进行了深沉的反思。作品通过对朱影红迷乱的性意识的描写和揭示,表现了妇女解放道路的艰巨性。《迷园》还深刻反映了台湾政治生活。这主要是通过对朱影红的父亲朱世彦的描写来实现的。朱世彦早年在日本读完书后游学欧洲,回台后,致力于把朱家办的台湾第一所现代高中办好,推广文化运动以唤醒台湾人不再接受异族统治。但他在光复后不久即被捕。在国民党的牢房里,他发现"不是异族,但比异族还残酷,不是侵略者,但比侵略者还更血腥",自己之所以获罪,就因为"我是知识分子,我会思考,我不会轻易地被摆布"。经过九死一生,他终于出狱,但身体遭重创,精神上更受到极大伤害,最终无所事事一辈子。为了排遣精神痛苦,他玩相机(先后买了 232 架名牌相机,为照相甚至不惜放火烧山差点把菡园烧掉),玩汽车(拥有两部宾士车),玩音乐(橱子里、柜子上、床内外摆满了各式大小喇叭、转盘)。尽管如此,他仍有着强烈的忧患意识:"当前有多少读书人,真能枕流洗耳、肯听真话、敢面对现状,漱石砺齿、敢讲真话,要求改革进步?"因此,他给自己的书斋取名"枕流阁"。朱祖彦的命运是台湾知识分子命运的一个缩影,反映了国民党当局的政治高压给台湾人民造成的巨大灾难。小说取名为"迷园"有着深刻的象征意蕴。"迷园"——菡园是朱家的祖产,台湾最大的私家花园,建于清道光年间。在过去两百年的风风雨雨中,它兴旺过也衰败过。最后朱影红将它修葺一新后捐献给民间的菡园管理基金会。她说:"我要这座园林,属于台湾,属于台湾两千万人,但不属于任何一个迫压人民的政府。"这座菡园是台湾的象征,它的兴衰史在一定程度上正代表着台湾命运的变迁史。

黄凡(1950—),台湾台北市人,原名黄孝忠,中原理工学院工业工程系毕业。1979 年发表第一篇小说《赖索》,登上文坛。此后,他佳作迭出,出版了中短篇小说集《赖索》、《大时代》、《零》、《自由斗士》、《上帝们》、《曼娜舞蹈教室》、《都市生活》、《东区连环泡》、《你只能活两次》,以及长篇小说《反对者》、《天国之门》、《伤心城》、《财阀》、《上帝的耳目》等,成为新世代小说家中

的翘楚。

在八九十年代的台湾文坛上，黄凡有着举足轻重的地位。这不仅仅因为其创作高产，也不只因为他多次获中国时报文学奖、《联合报》小说奖等大奖，更主要的是，他的创作对于政治小说的繁盛、都市文学的崛起，起了重要的推动作用。

政治小说是台湾近20年来创作量巨大、影响深远的小说类型。1979年黄凡发表的第一篇小说《赖索》是这一类型的前驱之作。小说塑造了一位由“台独”活动领导者沦为大众传媒大红人的政客形象，通过韩先生的政治变节讽刺了政客的丑恶政治行为，对政治机器操纵下小人物的命运给予了深切的关注。“边缘人”赖索的经历和命运反映了现代化进程中人的主体性的失落。白先勇认为这是“一篇杰出的讽刺小说，作者以辛辣老练的笔调，对台湾现实作了尖锐的批评”[①]。随后，黄凡致力于政治小说创作，细致描写台湾社会的政治生活，揭露政治势力对社会其他领域的粗暴干涉，以及政治势力与财团相勾结来驾驭社会的现象，表现了社会大众在政治运作中的渺小、无力和无助感。《反对者》、《伤心城》等长篇力作都从正面观照在政治漩涡中浮沉的人们的命运，反映了相当一部分台湾人对于丑恶政治极端厌倦的心态。《反对者》的主人公、经济学教授罗秋南突然被校方以风化罪名加以审查，陷入困境，而这背后却与高层权力斗争密切相关。小说深刻揭示了现代台湾社会严重的泛政治化现象。《伤心城》表现了相似的主题。小说中的范锡华是一个出身于社会底层的知识分子，靠岳父提携跻身上层政治圈。他的政治生命完全操纵在有财有势的岳父手中。一旦他逸出原先的政治轨道追求自己的理想时，便立即从政治巅峰跌落下来。

除了政治小说外，黄凡还创作了大量都市文学作品。他的小说广泛涉及都市社会生活，揭示了都市社会的结构特征。短篇小说集《都市生活》中的作品分别以商业生活、艺术生活、道德生活、政治生活、宗教生活等为副题，立体地呈现出诸种因素相互渗透交织的现代都市社会的生活图景。黄凡的小说还描写了在都市人中普遍存在的孤寂、压抑的精神状态，深刻地表现了人性社会的种种困境，显示出强烈的社会批判意识。从《人人需要秦德夫》中的秦德夫，到《都市生活》中的范铭枢、《聪明人》中的杨台生，再到《财阀》中的赖朴恩等，黄凡塑造了一系列都市强人的形象。

---

① 转引自高天生：《暧昧的战斗——论黄凡的小说》，《中华现代文学大系》(14)，第553页，台北九歌出版社1989年版。

黄凡的小说具有鲜明的特色。他强调个人的尊严，深入探究人的生存困境，在一片喧嚣混乱的世界里，表现出一种对生命肯定的积极态度。“黄凡是个社会意识特强的作家，他严肃而勇敢地面对现实生活，并充分地运用自己纷繁复杂的经验……他的主要企图是选择和重新安排现实中的各种因素，把它们组织成想象中的模式，并赋予它意义、秩序和价值。”①

黄凡小说在艺术上颇具独创性。尽管题材与现实有着极为密切的关系，但他没有袭用传统的现实主义表现手法，而是大量采用现代主义及后现代的技巧，从而走出了一条将现实关怀精神与现代派风格、后现代美学熔为一炉的创作新路。

张大春(1957—　)，原籍山东济南，生于台北，辅仁大学国文研究所毕业。1976年发表小说处女作《悬荡》。结集出版的中短篇、长篇小说有《鸡翎图》、《公寓导游》、《四喜忧国》、《刺马》、《欢喜贼》、《大说谎家》、《病变》、《撒谎的信徒》等。他是新世代作家中又一位取得较大成就的实力派作家。

张大春在小说艺术上具有强烈的开拓创新精神，不断地求新、求变。《悬荡》、《鸡翎图》、《七十六页的秘密》等早期作品呈现出较为明显的写实风格，社会批判性强。80年代中期，张大春转向魔幻写实，以其鲜明的魔幻现实主义写作风格在台湾文坛引起轰动。《将军碑》中80多岁的老将军具有“穿透时间，周游于过去与未来”的超自然能力；《从莽林跃出》叙述南美亚马逊河流域的奇异见闻；《最后的先知》、《饥饿》叙述的是某海岛雅美伊拉泰家族的故事，描写了神奇诡谲的山地民族文化。与此同时，他在黑色幽默小说、历史传奇小说、现代侦探小说等方面也作了大量尝试，写出了不少成功作品。从80年代末开始，张大春又致力于后设小说的创作，成为台湾后设小说的代表作家。《写作百无聊赖的方法》直接叙述作家创作一篇小说的全过程，指出虚构的必然性，作者在叙述时不时切断小说的进行，消解了所谓写实的神话。《走路的人》也一再以小说的方式介入小说，强调“客观写实”的虚妄、不可能。《将军碑》打破现实和梦幻、过去和现在的界限，将将军的回忆、传记作家的作品、将军之子的记忆交织在一起，构成了似真似幻、真幻莫辨的特殊效果。长篇小说《大说谎家》是张大春的集大成之作。这部作品在报上连载时，作者将每日重大新闻事件与小说情节融合起来，又巧妙融入魔幻写实、黑色幽默、侦探小说、后设小说等多种小说成分，使作品成为一部颇具特色的新闻即时小说。

---

① 高天生：《暧昧的战斗——论黄凡的小说》，《中华现代文学大系》(14)，第552页。

张大春的小说创作顺应了消费文化的时代潮流，他将通俗文学与纯文学加以糅合，既保持着前卫艺术探索态势，又融入大量通俗文学因素，这种创作取向显示了台湾文学大众化、通俗化的方向，为文学开拓了新的发展空间。

进入80年代，香港小说创作呈现出多元化的发展态势。现代的与写实的，外来的与乡土的，通俗的与非通俗的，各种思潮、流派兼容并包，共存竞争。

就作家群体而言，陶然、东瑞、陈娟、颜纯钩等从内地南来的作家在经过一段香港经验的积累后，对香港这座城市的体验和认识进一步深入，创作走向成熟，推出了一批以香港为描写对象的力作。西西、也斯、辛其氏、吴煦斌等在香港成长起来的作家也成为香港文坛一支不容忽视的重要力量，他们大都致力于现代主义的小说实验，在小说艺术的探索方面颇有创获。而由台湾等地前来的施叔青、钟玲、梁锡华等也以其扎实的创作，在香港文学史上留下了自己的位置。

1984年12月19日，这是香港历史上具有重要意义的一天。中英两国政府在这一天签署了《中英关于香港问题的联合声明》。从此，香港进入为期12年的回归祖国的“过渡期”。这一重大的政治事件对香港文学产生了深远的影响。反映“九七”回归的创作，贯穿了整个“过渡期”。刘以鬯的《一九九七》、叶娓娜的《长廊》、陶然的《天平》、梁锡华的《头上一片云》、白洛的《福地》、陈浩泉的《香港九七》等作品，从不同的角度反映了“九七”前夕香港的世态人心，以爱国主义的思想鼓舞港人把个人命运与祖国命运联系在一起，揭示香港必然回归的主题。与此同时，作家们在创作中越来越关注香港的社会世相和人生百态，对生活概括的广度和深度，都有明显进展。较为突出的有陶然的《一样的天空》、施叔青的《香港三部曲》、李碧华的《胭脂扣》、钟晓阳的《停车暂借问》等。

陶然是一位颇具社会意识的作家，兼有现实主义者和理想主义者双重身份。他的小说有着很强的现实性，展示了香港社会万花筒般的生活，显示出对香港前途和港人命运的深切关注。《天平》、《蜜月》、《视角》等小说因反映了尖锐的社会问题而备受瞩目。《与你同行》是一部力作。小说以范烟桥由香港回北京母校短短几天的所思所见为经线，以范烟桥与章秋柳的感情纠葛为纬线，表现了时代浪潮对普通人命运的影响和冲击。作者对主人公二十多年的感情历程进行了全景式的描绘，从中可以看到人物所承载的知

识分子传统的价值观念。长篇小说《一样的天空》是陶然迄今为止在艺术上最成熟的作品,作者从商战的角度切入香港社会生活,表现了物质生活挤压下人的精神世界诸层面。这部作品题材广阔,结构宏伟,涉及诸多生活领域,突出地表现了精神与物质、感情与理智等各种矛盾。陶然的小说兼有写实性、抒情性和实验性,显示出鲜明的创新意识,他在捕捉都市生活繁复多样性的同时也注重对人性的开掘,以细腻的笔触建构起精致的小说艺术世界。东瑞是又一位优秀的现实主义作家,著有长篇小说《夜夜欢歌》、《出洋前后》、《爱的旅程》,中短篇小说集《玛依伦河畔的少女》、《彩色的梦》、《似水流年》等。东瑞的小说善于对生活进行别出心裁的描写,逼真地呈现光怪陆离的现实。长篇小说《夜夜欢歌》以香港娱乐圈为题材,较为有力地展示了金钱、艺术、情欲在商业社会中的关系。

在香港现代主义小说创作大潮中,西西是取得了突出成绩的一位。

西西(1938—),广东中山人,生于上海,原名张彦,50年代赴港定居,毕业于香港葛量洪教育学院,长期从事教育工作,曾任《大拇指》杂志、《素叶》文学杂志编辑。她在中学时代就开始在《中国学生周刊》发表作品,著有长篇小说《东城故事》、《我城》、《哨鹿》、《美丽大厦》、《飞毡》,小说集《春望》、《像我这样的一个女子》、《胡子有脸》、《手卷》、《母鱼》,小说散文集《交河》等。此外,还有诗集《石磬》,散文集《花木兰》、《剪贴册》等。

在香港文坛上,西西是最具本土意识的作家之一。作为一个幼年来到香港,在香港成长起来的作家,西西对香港自觉地产生了认同感与归属感。她的小说写的基本上都是关于香港的故事,在对香港历史的叙写中,表现出浓重的香港本土意识。写于70年代后期的《我城》,代表了新一代本土作家对香港的认同。作者充分描绘了生活在这一现代化大都市中的人们轻松、自信、快乐的精神世界。《浮城志异》描写了一个既不上升也不下降的浮在空中的城市,以此来隐喻“九七”回归前香港的历史处境和港人的心态。尽管当时不少人对香港的前途感到迷茫,但西西却在作品中表现出足够的信心:“即使是这一座浮城,人们在这里,凭着意志和信心,努力建设适合居住的家园。于是,短短数十年内,经过他们开拓发展,辛勤奋斗,浮城终于变成一座生机勃勃、欣欣向荣的富庶城市。”

西西是个有影响力的前卫作家。她深受西方现代文学的熏陶,对现代小说的各种类型几乎都进行过尝试。她创作过一些具有写实倾向的小说,如《像我这样的一个女子》以写实的手法描写了一个殡仪馆女化妆师对美好人生尤其是爱情的热烈追求,写出了人物坦然面对生活的勇气。但她写得

更多的则是富有魔幻现实主义色彩和实验性的作品，如《我城》、《肥土镇的故事》等。从传统现实主义到魔幻现实主义，从后设小说到历史神话，她不断变换体裁，表现出强烈的前卫实验精神。西西小说在选择素材上不落俗套，《玛丽亚》、《墨西哥可可糖》、《法国梧桐》、《十字勋章》等作品取材于异域生活，具有浓郁的异国情调；《哨鹿》则是一部历史小说，描写了清朝乾隆年间广阔的社会生活；而《我城》、《美丽大厦》、《浮城志异》展示的是现代大都市香港城市生活的横断面；《肥土镇的故事》、《镇咒》、《肥土镇灰阑记》、《宇宙奇趣补遗》、《飞毡》则是一组以肥土镇为背景的系列小说，而这肥土镇是一个带有魔幻和童话色彩的小镇。题材的不断更新，显示了西西巨大的创造性和锲而不舍的追求精神。在艺术表现上，西西突破了单一的叙事模式和表现手法，她的作品在形式和手法上绝少重复。《玻璃鞋》是童话和写实相结合，《鱼之雕塑》采用散文笔法，《春望》借用电影手法，《奥林匹斯》引入法国新小说派的技巧，等等。西西在不断创新中建立起自己的艺术风格。

西西也是一个富有童心的作家。她的许多小说融进了中西神话、寓言的种种因素，带有浓烈的童话色彩。“她充分发挥出童话与小说文体复合的潜力，建构出一个自由而广阔的文本空间，使小说不止于‘见证’，更是一个新的建构”[①]，因此被称为“童话小说”。《飞毡》是一个突出的例子。《飞毡》虽然也描写了大量属于香港人生活经验层面的故事，如阿婆炒股，有关选举、示威的小故事，义工与露宿者等，但在童话幻想层面上，这部作品广泛吸收了中西众多的传说、寓言、童话和民间故事的形象和情境，如中国的庄生梦蝶、钟无盐、目莲救母、狐仙故事、隐身草故事，外国的飞毡、天使报讯，等等，因此建构了一个亦真亦幻，现实生活和超现实幻想并存的艺术空间。

《我城》是西西的代表作之一，明显受到拉美魔幻现实主义的影响。主人公阿果是一个电话公司职工，走街穿巷负责修理电话线路。通过他的活动，作品全方位地展示了香港社会的种种世相，描写了商人、看门人、医生、搬运工、电视播音员等各行各业的人物。小说借鉴了意识流等现代小说表现手法，将现实生活和荒诞世界融为一体，频繁的分割和切换造成了许多间隔，给读者留下了广阔的想象空间。

① 艾晓明：《香港作家西西的童话小说》，《文学评论》1997年第3期。

第二节　戏剧

1980年姚一苇为给夹缝中的台湾剧运打开出路，策划了一个全省性的实验剧展。随着实验剧展的幕布拉开，台湾当代戏剧进入一个新的阶段。台湾从1980年到1984年举办五届实验剧展，加上1985年的“锣声定目剧场”，共演出《包袱》、《荷珠新配》、《我们一同走走看》、《傻女婿》、《木板床与席梦思》、《嫁妆一牛车》、《金大班的最后一夜》、《黑暗里一扇打不开的门》、《猫的天堂》、《我们都是这样长大的》、《过客》等40个剧目，成为台湾小剧场戏剧“显示规模，颇具实绩的自我展现”。实验剧展的举办催生出从南到北雨后春笋般涌现的数十个小剧场剧团和蔚然大观的编导演新生代，也鼓励创作出为数众多的戏剧作品。众多小剧场剧团以不计票房价值和着意创新的频繁演出，在当代台湾建立起一种经常向社会展示体制外戏剧的有效方式；更重要的是以求新求变的精神，对戏剧的编、导、表演形式进行实验，探索戏剧表现生活的新的语汇、新的媒介、新的综合，正如姚一苇评论1979年5月一次学生剧展时说：“这是一次真正的试验演出……不难发现，所有现在的舞台原则和惯例，没有一条是不可更易的，除了演员……”[①] 在这种大胆反叛与着意创新的风气鼓动下，所谓“拟写实主义”被扬弃，集体即兴创作之风一时大盛，舞台剧的概念约定俗成地流行开来，并终于形成主导台湾剧场的实验戏剧潮流。

如果说前期小剧场是在复兴话剧，那么后期小剧场关注的焦点则是剧场艺术。80年代初的实验剧展替代60年代后期开始的世界剧展和青年剧展，从剧展名称的变化就可窥见台湾当代小剧场运动从前期到后期的运动重心的转移、关注目标的变化和审美创造的更替。据台湾戏剧评论者总结，实验剧展至少从五个大的方面进行实验：

一、剧本创作方式。这些小剧场实验话剧大都是集体创作。

二、语言。不再遵守传统话剧的台词结构和念词方法，而是加强声音的感受作用，注重节奏、韵律以及多种语言形式的转化，叙事语言、念诵、吟唱、诗化语、无文字语、反逻辑语等等都在这种实验剧中被引入。

---

① 转引自马森：《中国现代戏剧的二度西潮》，第273页，台北文化生活新知出版社1991年版。

三、舞台运用。相当普遍地采用时空自由转换、多空间集合，乃至把传统戏曲舞台现代化。

四、表演。在话剧舞台上引入戏曲表演形式，一个演员串演多重角色，具象表演与抽象表演自由转换，甚至以观众为布景构成因素。

五、风格塑造。力求风格形态的多样化，有以形体动作为主的动作剧，以歌舞为主的歌舞剧，引入电影手法和现代诗与画的表现形式，独角戏等等。①

80年代后期，台湾后期小剧场形成第二波浪潮。"解严"前后，小剧场演剧纷纷走向社区，走向政治，走向后现代。在经常演出的二三十个剧团里，有三分之一颇为活跃的剧团，如环墟剧场、河左岸剧团、当代台北、零场剧团、425环境剧场、反UFO剧团等，因"在剧场艺术上较前卫，在社会关怀上较激进而被称为'前卫剧场'"，其排演的戏剧如《杨美声报告》、《兀自照耀的太阳》、《寻找——》、《马哈台北》等因倾向于更带前卫色彩的探索而被称为前卫剧，正如河左岸剧团1988年10月演出《无座标岛屿》前所称：

为了要刺激观众思考反省，在剧场中常必须出现一些逾矩的颠覆的行为，以对于一般看似理所当然的价值标准进行质疑。②

倡导台湾后现代戏剧的钟明德，将台湾后现代戏剧特征归结为三点：一是反叙事、剪贴和剪接；二是精神分裂症状、片段化和不确定性；三是解构再现，抵制性艺术和反独霸文化。③ 在"现代性焦虑"支配下的前卫期待和创新激情注定揠苗助长式地推进台湾当代小剧场的现代化进程，并终于引发了1994年底台湾后现代主义戏剧论争，资深戏剧家姚一苇、马森、黄美序等都在坚持戏剧文学性的同时，对小剧场后现代思潮对戏剧艺术的肆意解构，和戏剧艺术的失范态势表示担忧。

赖声川（1954— ），原籍江西会昌，生于美国华盛顿，1966年随家迁至台北，1983年获美国戏剧学博士学位后返台，1984年推出戏剧处女作《我们都是这样长大的》，同年11月与李立群、李国修等组建表演工作坊，任艺术总监，1985年3月演出《那一夜，我们说相声》，继《荷珠新配》后再次轰动台

① 转引自田本相：《台湾现代戏剧概况》，第34页，文化艺术出版社1996年版。

② 转引自钟德明：《抵拒性后现代主义或对后现代主义的抵拒》，台北《中外文学》1996年10期。

③ 转引自田本相：《台湾现代戏剧概况》，第179页。

湾剧坛。此后,表演工作坊每年都排演赖声川编导的舞台剧,包括《变奏巴哈》、《暗恋桃花源》、《圆环物语》、《西游记》、《这一夜,谁来说相声》、《红色的天空》、《又一夜,他们说相声》、《我和我和他和他》等,成为台湾当代小剧场的核心剧社之一。赖声川也被誉为"当前台湾话剧方面的代表人物,称得上是很有创造性,很有造诣的艺术家"[①]。1999 年赖声川整理出版戏剧集《赖声川·剧场》[②] 四册,收录剧目 16 种。同时,他的第 17 出戏《十三角关系》也已完成。

受现代主义戏剧思潮的影响,赖声川颠覆传统的导表演方式,"先有演出,事后才可能有成文的剧本"。他称之为"集体即兴创作",即"'剧本'则是整个排演过程的结果……从精华开始,由整体有机体迈向有形的表现,过程中逐渐呈现各个面——舞台、灯光、角色、对话等等……首先是设定角色,让演员明了'他'是'谁'。然后设定状况,再让演员依据状况自由地'演会发生什么事'",经过不断地撞击磨合形成"正式的架构图",赖声川才"恢复传统导演的职责,负责把'剧本'完整地呈现在舞台上"。[③]

赖声川的戏剧创作关注当下的台湾生活,具有明显的社会历史意识和通俗化趣味化的倾向。他的剧作不像传统戏剧那样呈现一个从开端到高潮到结局的完整故事,而是以散点串联的方式,集历史与当下、现实与虚构于一台,神采飞扬,妙趣横生。"他的材料取自于现实生活,用丰富敏锐的众多事件连缀起来,泼洒在舞台上,让观众看到具体的人物,人物在各种状况里由各种情态所引发出来的可笑可哀。"[④] 台湾戏剧界评价赖声川主持的表演工作坊:"结合台湾一流舞台剧演员,突破了近年来台湾戏剧演出陈陈相因之舞台模式。在取材上别出心裁,更以最经济的舞台装饰,表现了丰富的舞台效果,成功地将'精致艺术'与'大众文化'巧妙结合"[⑤]。"因此,欣赏赖声川的戏,最好的地方是观众充分得到娱乐的满足。"《那一夜,我们说相声》以"相声剧的形式展开对当前社会与政治的讥讽与批评……在逗哏的爆笑声中,开出了一席反思回味的天地"[⑥],由今由近开始,一页一页地揭开 20

---

① 夏淳:《〈无中生有的戏剧〉前言》,《中国戏剧》1988 年 8 期。

② 赖声川:《赖声川:剧场》,台北远流出版公司 1999 年初版。

③ 赖声川:《无中生有的戏剧》,《中国戏剧》1988 年 8 期。所以,他称自己的作品为"剧场",而不称"剧作"。

④ 朱天文:《赖声川的戏剧》,台北《中国时报》1985 年 3 月 7 日。

⑤ 转引自田本相:《台湾现代戏剧概况》,第 168 页。

⑥ 马叔礼:《谈赖声川的戏剧》,台北《自立晚报》1986 年 8 月 1 日、2 日。

世纪中国历史的史册。首先是80年代的餐厅秀,一个错打的电话造成一对陌生男女的约会,"表现现代青年男女,颇为普遍的时髦、矫情的形态。满口的文艺腔和造作的哲学式语言"〔段子一:台北之恋(台北·1985)〕;接着,依次表现60年代初电视机初兴的时候,一个抢先买回电视机的单身汉招徕朋友看节目的"风光"感觉〔段子二:电视与我(台北·1962)〕;表现抗战时期躲防空洞的时代〔段子三:防空记(重庆·1943)〕;表现五四前后的留学与听戏,及庚子年八国联军侵华的罪行〔段子四:记性与忘性(北平·1925)〕;和北京在直隶大地震后的出殡〔段子五:终点站(北平·1900)〕。"反映了当时的时代色彩,也幽默玩闹地描绘人生世相。"歌剧《西游记》则是从同名古典小说中吸取灵感而排演出三个层面的故事:"一、神话层面,即从《西游记》原著中从第一回到孙悟空被困五行山的旅程。二、近代史层面,从清末到现代,中国人接触西方的旅程,以角色唐僧为主角。三、当代层面,从现代台北出发到西方留学的旅程,以角色阿奘为主角。"以此表现"现代中国人意识中的许多原型意象",并"探讨中国歌剧形式的新可能"。[①]

赖声川称其代表作《暗恋桃花源》为"复杂的舞台作品",他巧妙地将《暗恋》与《桃花源》两个剧组安置在同一舞台同时进行排练,两戏并置,戏中套戏,人物错综,台词误接,笑话迭出。《暗恋》是现代悲剧:40年代末江滨柳与恋人云之凡因时局战乱失去联系,40年后,在他病重住进台北医院时才终于与云之凡相会,百感交集反倒是无言相对。与《暗恋》交替排演的《桃花源》是出古装喜剧,渔人因妻子春花与卖鱼的袁老板关系暧昧愤然放舟而去,在桃花源遇见一对夫妻竟与春花、袁老板酷似,渔人思念春花遂返家园,却发现春花已与袁老板同居,正为柴米油盐争吵不休……这两个并列的故事一古一今、一悲一喜、一写实一夸张,彼此间离又相互衬托。在这之外,又不知从何处撞入一个不相干的女孩在剧场里到处找她的男朋友,最后满场都是"寻找"。这样又将舞台上的表演与舞台下的场景勾连起来。

1989年底至1999年5月,赖声川来北京、上海导演他的《红色的天空》和《他和他的两个老婆》。从2000年底至2001年末,赖声川又率表演工作坊于台北、北京、上海三地"巡回绝版演出"第四部"相声剧"《千禧夜,我们说相声》,在抖落笑声的同时隐含着对相声艺术命运的深深担忧,因而被称为"是一部将中国传统民间曲艺、现代舞台表演艺术和对社会现实的反思与批

① 赖声川:《关于〈西游记〉的戏剧创作》,转引自田本相《台湾现代戏剧概论》,第171页,文化艺术出版社1996年版。

判精妙地融为一体的黑色幽默戏剧"[①]。

第三节 散文

80年代,台湾散文相当风行。这突出地表现为:一、散文作者阵容空前强大,出现了几代作家共同活跃于文坛的局面。二、散文观念有了新的发展,许多诗人、小说家转向散文创作且成绩喜人,这有力地标志着散文地位的提高。如余光中原本只是将散文视为"诗余",这时却把散文与诗喻为"双目",其80年代以后散文创作的比重与诗创作已不相上下,成就颇为可观。又如杨牧原也以诗著名,自1976年出版散文集《年轮》后,在20余年里,他致力于散文创作,经过大胆开拓创新,建构起现代散文新的艺术范式,将自传叙述、诗的语言、小说的结构统一于一个文本之中,"散文的可能性已经达到过去不曾企及的领域,特别是在内涵的厚实度上足以和成功的大河小说相抗衡"[②]。三、出现了一些新的散文品种,如都市散文、生态散文、文化散文等。

在八九十年代台湾散文格局中,新生代作家是一支极为重要的创作队伍。这批50年代以后出生,伴随着台湾现代化建设成长起来,接受了完整的现代教育的创作者,较少传统因袭和历史重负,艺术个性十分鲜明。林清玄的散文渗透着宁静高远的宗教气息。他早年主要写表现个人经历、见识的知性散文,80年代转向文化省思和宗教题材的散文创作。在代表作《迷路之云》等散文集中,作者善于从纷纭复杂的生活现象中挖掘人生真谛,创造出弥漫着宗教氛围的艺术境界。与之适成鲜明对照,新生代散文家的另一重镇阿盛的散文则具有强烈的世俗性。他以乡土台湾及平民生活为观照对象,以世俗化来对抗贵族化,建立起散文的平民品格。林燿德的散文则将艺术视野集中地投射到都市社会生活,以感性、知性互渗而偏于理性的形而上笔法,深刻地呈现了现代都市人的生存状态,表现了自我与环境的异化过程中都市人的精神焦虑。散文集《一座城市的身世》因其内容的前卫性和形式的大胆创新,成为台湾都市文学的代表作。简媜是近年来锋头颇健的女作家,她的散文有着强烈的自我意识和女性意识,长于对日常生活进行形而上的思考,每每于人们司空见惯的现象中生发出新颖而深邃的哲理,将寻常

① 尚可:《赖声川相声笑爆长安夜》,《中国青年报》2001年11月21日。

② 林燿德:《传统之轴与前卫之轮》,《联合文学》第11卷第12期。

景物点化成饶有兴味的神奇世界，立意奇特，开拓了散文新境界。

新生代作家的创作呈现出一个共同特点，即他们在用文学的手段质询人生、社会、历史的诸种意义时，都表现出散文意识的自觉。他们不拘泥于题材和表现形式，而注重对生命体验的真实叙写以及由此而形成的主体意识的强化。散文意识的自觉为散文发展拓开了无限广阔的生存空间。

同时期的香港散文也有了长足的发展。首先是学者散文的勃兴。宋淇、金耀基、思果、逯耀东、陈之藩、梁锡华、董桥、小思（卢玮銮）、黄国彬、也斯（梁秉钧）、黄维樑、潘铭燊等学者型作家创作了大量汇感情与知性、情趣与理趣于一炉，有着较高的艺术品位和审美价值的散文作品。金耀基的儒雅炼达，思果的洒脱老辣幽默，小思的细腻绵密温雅清新，黄维樑的博雅睿智，都显示出学者散文的书卷气。潘铭燊《人生边上补白》从世事百态入手，截取生活中亦庄亦谐、亦雅亦俗之事加以妙手点化，在轻松幽默的语言中传达对人生的思考和领悟。其次，南来作家曾敏之、陶然、彦火、东瑞、王璞、颜纯钩、陈娟、巴桐、陈少华等或状写自然风光，或刻画社会风情，或描摹田园情趣，或呈现都市感性，也反映出香港散文新的发展态势。其中，曾敏之以散文成就最明显，有《拾荒集》、《望云海》、《听涛集》、《观海录》等。曾敏之早年从事过新闻工作，他善于从时代大潮中撷取题材，描摹民族的社会生活和历史前进的步伐。他还写了大量的杂文。他的杂文常常从历史的高度烛隐洞幽，时而在史料典籍中涉笔成趣，时而就现实问题慷慨陈词。而在都市散文的开拓方面，也斯、西西、钟晓阳等也都取得了显著的创作实绩。

梁锡华（约 1933—　），广东顺德人，原名梁佳萝，早年在香港、澳门接受教育，后赴加拿大、英国求学。1976 年返港后，先后在香港中文大学、岭南学院任教，现已移居加拿大 。

梁锡华以散文创作在香港文坛享有盛誉，出版《挥袖话爱情》、《八仙之恋》、《我为山狂》等散文集，以及《独立苍茫》、《香港大学生》等长篇小说。他常常将学识纳入幽默调侃的语言中，寓庄于谐，奇思、妙语、警句俯拾即是，使作品少学究气而平添流畅生动的效果。从内容上大致可分为三类：一是社会小品，包括杂感、随笔、闲话，描摹人生百相，反映社会世态，如《来鸿去雁》、《挥袖话爱情》、《漫语慢蜗牛》、《鹊爱》等；二是描写自然景物的游记小品，如《八仙之恋》、《情系一环》等；三是在文史长河中撷取几朵浪花而写成的文史小品，如《四八集》里的一些篇章。其中，社会小品是梁锡华影响最大的一类作品。

《漫语慢蜗牛》是梁锡华散文的代表作。作品为一向为人所憎恶的蜗牛"正名",对"蜗牛精神"大唱赞歌:"你看它们行进的步伐:慢,不错,但谁及它们稳重?它们两对触角作先锋探路,遇物必缩。你说它畏这畏那么?非也。它们其实是步步为营,却又锲而不舍。缩,是的,但绝非一缩永缩,而是缩后必伸。"作者写蜗牛谦卑自牧的美德、踏实稳健的生活态度、锲而不舍的坚韧意志,其目的是将蜗牛与人作对比,在幽默调侃的语言中表达了深刻的意蕴。

梁锡华的艺术视野开阔,除了社会小品,他还有许多怀人记事、书写山水的散文。有对儿时生活的回忆,如《新酒旧酒》、《落难墙东》;有对初涉人世情状的描摹,如《博士"真腻拖"》;有对社会底层生活的捕捉,如《谁强谁弱》、《花街柳巷漫徜徉》;有对师友亲人形象的生动写照,如《实满秋林》、《独立苍茫自乐诗》、《明月与君同》;还有寄情山水、抒发豪迈旷达情怀的散文,如《八仙之恋》、《山海新经》、《我为山狂》等。梁氏散文喜好铺陈扬厉,擅长运用排比句式,有一种恢弘壮美的文风。梁氏散文的文字贴切生动,鲜活传神,深具表现力。梁锡华还惯于采用错位的手法来增强文字的表现力,如把战争名词用在爱情上,把商业名词用在人情上,把俗字俗语用在学术概念的阐释上,机敏俏皮,妙趣横生。

董桥(1942—),出生于福建晋江,原名董存爵,以散文著称于世,先后结集出版了《双城杂笔》、《这一代的事》、《跟中国的梦赛跑》、《辩证法的黄昏》、《乡愁的理念》等散文集。

董桥散文题材阔大,既有思想散墨、文化眉批,又有乡愁影印、感情剪接。他以理性目光观察和审视现实世界,又以直抒胸臆的方式自由发挥,艺术涵盖面广。他放谈社会问题和文化现象,纵论人生和人性,政治、经济、时事、历史、书刊、学术、人生无不在他涉及的范围之内。他出入古今,兼摄中外,力求在每篇文章中都表现自己的见解,显示敏感多思的心灵,耐得起咀嚼和回味。

董桥出身于书香世家,从小便受到中国传统文化的熏陶,爱读书,喜写作,嗜好收藏图书、字画,爱弹琴,也爱读周作人散文和明清小品,具有浓厚的文人雅士风范。而负笈英伦的留学生涯又使他以开放的胸襟吸纳西方文明,并对他的创作产生了很大的影响。他的散文既显出中国人的智慧,也不乏英国式的幽默。

联想丰富,比喻精巧,是董桥散文的鲜明特色。他善于通过联想扩大散文的容量,造成跌宕起伏的文风;又常借助于比喻,增强作品的表达效果。

《中年是下午茶》以一种反讽自嘲的笔法来探求人生的奥秘。他说中年是“只会感慨不会感动的年龄，只有哀愁没有愤怒的年龄”，“中年是吻女人额头不是吻女人嘴唇的年龄”，“中年是杂念越想越长、文章越写越短的年龄”，“中年是看不厌台静农的字看不上毕加索的画的年龄”。诸如此类，作品以丰富的联想一气说出许多带有哲理意味的人生隽语，既亲切自然、活泼生动又充满理趣。

在文体方面，董桥进行了大胆的尝试和实验。他一直在写多体散文，其中有小说式散文，如《情辩》、《让她在牛排上撒盐》、《偏要挑白色》、《访旧》等；有学术性散文，如《辩证法的黄昏》、《樱桃树和阶级》、《“魅力”问题眉批》、《翻译与“继承外国文学遗产”商兑》等；甚至还以武侠小说的形式写散文，如《薰香记》。董桥打破了各种文体间的界限，扩大了散文的表现力，为散文文体革新作了有益的尝试。

董桥的散文语言精雕细刻，文笔干净洗练，在简约浓缩的语境中寻求品味和美感。结构严谨，或由一则材料，或由一个观点，或由一种情绪引申开去，旁征博引，自由发挥，看似散漫实则条理分明、线索清晰、开合有致，如《藏书家的心事》。他将中西文学精华融汇贯通，化为自己的艺术生命。浓郁的书卷气，儒雅的文化精神，热烈的中国情怀，精致的文字，英国式的幽默，构成了独特的“董桥风格”。

简媜（1961—　），台湾宜兰人，原名简敏媜，台湾大学中文系毕业后，曾在佛光山担任佛经诠释工作，后又任联合文学杂志社编辑。1986年后从事专业创作。

简媜在中学阶段就走上了文学道路。她的创作以散文为主。第一本散文集《水问》收入的是大学4年写的35篇散文，作品内容虽然局限于校园生活和感受，但反映了作者对知识的追求和心灵成长的轨迹，从中可看出她对爱情、友情的独特见解和对人生的深刻领悟。《只缘身在此山中》收入的是一系列以佛家思想为架构的动人故事。这本散文集与《水问》在题材上有很大不同，但两者在叩问人生哲理的探索精神上是一致的。作者由青灯石佛旁的佛门弟子写到芸芸众生，探讨人伦与天伦的关系、父母子女的情缘和夫妻之间的情爱，具有明显的哲思佛理。在此后出版的《月娘照眠床》、《七个季节》、《下午茶》、《梦游书》、《空灵》、《胭脂盆地》、《女儿红》等散文集中，简媜始终从现实生活中汲取题材，对人生和生命作不懈的求索，显示了与现实精神并存的理性精神的力度。

作为一个植根于乡土社会的散文家，简媜有着浓烈的乡土情怀。与阿

盛、林清玄等作家一样，她有许多散文是写乡土田园生活的。她写童年的种种奇闻趣事，在那些充满着生气和情趣的乡土风俗画中，抒写出深厚的故土恋情，为生活在紧张、忙碌、焦虑中的都市现代人提供了一座温馨的精神家园。简媜是“乡土”的，同时又是“现代”的。长期居住在台北这样现代都市社会中，她对都市生活有着深切的把握和体认。她描绘喧嚣热闹的都会夜市，品读寂寞的滋味、梦的境界，叙写自己的广告人生涯，捕捉有形无形的“笼子”……她更表现丰富多彩的都市人生，勾勒都市人形象：粉圆女人、疑心病患者、赖公、阿混、送报女人、退休花民……简媜写出了都市社会的声光色热。尤其值得重视的是，她的散文表现出强烈的自我意识和女性意识。这使她在新生代作家中脱颖而出。她在探索生命价值、叩问人生真谛的同时，不懈地寻找自我。《问候天空》妙想奇思。《月魔》传达了寻找自我而不可得的苦闷。《美丽的茧》表现了对自我本色的固守忠贞。《渔父》则是一篇颇受争议的作品，作者抒写了自己一段复杂的心路历程。她对父亲有着异样的感情，敬畏惧怕与渴慕想念等种种情愫纠结在一起。作者将心灵深处最隐秘的情感不加掩饰地呈现出来，真切生动地展示了女作家独立的自我人格。这些作品取材新颖，立意奇突，开拓了散文新境界。

简媜散文在艺术上具有鲜明的个性特色。她长于对日常生活进行形而上的思考，每每于人们司空见惯的现象中生发出新颖而深邃的哲理，将寻常景物点化成饶有兴味的神奇世界。常采用象征或隐喻手法来刻画人物、抒发性情。水、月、竹、行云等意象在简媜散文中都有着丰富的象征意义。作者常常将水与死亡联系在一起，从中寄寓个体对死亡的体验和思考，而将竹作为生命及岁月的象征，月作为女性命运和心灵的外化形式。这使作品往往不落俗套、发人深省。

简媜之后，台湾有更年青的作者钟怡雯等。钟怡雯的感觉新鲜别致，颇多奇思妙想，文笔富有灵性，语言表述新颖奇妙。《垂钓睡眠》等篇被赞为：“构思奇妙，通过神秘的想象，常超越现实逻辑，表现诡奇的设境，和一种惊悚之美”[①]，其“丰沛的想象与独特的叙述魅力使寻常事物展露异彩”[②]。

---

① 焦桐：《想像之狐，拟猫之笔——序钟怡雯〈垂钓睡眠〉》，《垂钓睡眠》，第5页，台北出版社有限公司1998年版。

② 简媜评语，见《垂钓睡眠》扉页，台北出版社有限公司1998年版。

文学大事记(1977—1989)

1977 年

5 月 18 日,《人民日报》发表文化部批判组文章《评“三突出”》。

6 月,柳青《创业史》第 2 部(上卷)由中国青年出版社出版。

8 月,《儿童文学》(双月刊)复刊。台湾大规模的“乡土文学”论战展开。

10 月,《上海文艺》(1979 年更名为《上海文学》)复刊。《世界文学》(双月刊)复刊。

11 月,刘心武短篇小说《班主任》在《人民文学》第 11 期发表。《人民日报》、《人民文学》邀请文艺界人士举行座谈会,批判“文艺黑线专政论”。

12 月,《郭小川诗选》由人民文学出版社出版。

1978 年

1 月,徐迟报告文学《哥德巴赫猜想》在《人民文学》第 1 期发表。

2 月,《文学评论》复刊。

3 月,《钟山》在南京创刊。

5 月 11 日,《光明日报》发表特约评论员文章《实践是检验真理的唯一标准》,次日,《人民日报》全文转载。全国开展真理标准问题大讨论。

5 月 27 日—6 月 5 日,中国文联第 3 届全国委员会扩大会议在京举行,大会宣布文联和作协等五个协会正式恢复工作。《文艺报》复刊。

8 月 11 日,卢新华小说《伤痕》在《文汇报》发表。《十月》在北京创刊。

10 月 28 日—30 日,宗福先《于无声处》在《文汇报》发表。

12 月,中共中央十一届三中全会在北京召开。

1979 年

1 月,《收获》复刊。

1 月 14—21 日,《诗刊》编辑部在北京召开全国诗歌创作座谈会,讨论时代与歌手、诗歌与民主、歌颂与暴露等问题,胡耀邦、胡乔木、周扬等到会讲话。

2 月,《剧本》复刊。陈白尘历史剧《大风歌》发表在复刊号上。

2 月 12 日,《文艺报》第 2 期公开发表周恩来 1962 年《在文艺座谈会和故事片创作会议上的讲话》。

3 月 16—23 日,《文艺报》编辑部召开文学理论批评工作座谈会,讨论文艺和政治的关系问题。

4 月 15 日,黄思安《向前看呵! 文艺》等文章在《广州文艺》、《南方日报》等报刊上发表。

4 月,《花城》在广州创刊。《上海文学》发表评论员文章《为文艺正名——驳"文艺是阶级斗争的工具"说》,引起文坛关于文艺与政治的关系的讨论。

5 月 2 日—9 日,中国社会科学院召开纪念五四运动 60 周年的学术讨论会,周扬作题为《三次伟大的思想解放运动》的报告,该报告 7 日在《人民日报》发表。

5 月,台北《中国时报》载文介绍大陆"伤痕文学"。文化部文学艺术研究院主办的《文艺研究》创刊。《重放的鲜花》由上海文艺出版社出版。北京三联书店出版的《读书》创刊。

5 月 8 日,茅盾和周扬联合发起的鲁迅研究学会成立。11 月 14 日正式成立,茅盾任会长。

6 月,李剑文艺短论《"歌德"与"缺德"》在《河北文艺》发表,引起文坛讨论。

7 月,蒋子龙短篇小说《乔厂长上任记》在《人民文学》发表。人民文学出版社主办的《当代》在北京创刊。安徽人民出版社主办的《清明》在合肥创刊,创刊号发表鲁彦州的中篇小说《天云山传奇》。

8 月,《诗刊》发表雷抒雁政治抒情诗《小草在歌唱》、叶文福诗《将军,你不能这样做》。

8 月 10—21 日,中国当代文学学术讨论会在长春举行,就建国 30 年来的文学的成就与不足进行了讨论。

9月，刘克小说《飞天》，白桦、彭宁电影文学剧本《苦恋》在《十月》发表。刘宾雁特写《人妖之间》在《人民文学》发表。外国文学出版社出版的《外国文学评论》在北京创刊。

10月10日，《文学评论》和《工人日报》编辑部联合召开《乔厂长上任记》座谈会。

10月30日—11月16日，中国文学艺术工作者第四次全国代表大会在京举行，周扬作题为《继往开来，繁荣社会主义新时期文艺》的报告。该报告发表在《文艺报》第11—12合刊上。

《星星》诗刊在成都复刊。

11月，张洁短篇小说《爱，是不能忘记的》在《北京文艺》发表。

12月，周克勤长篇小说《许茂和他的女儿们》在《红岩》第2期发表。由高校中国现代文学研究会、北京出版社合编的《中国现代文学研究丛刊》在北京创刊。

是年，黄凡《赖索》发表，揭开台湾政治小说的序幕。

1980年

1月，公刘《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》在《文艺报》第1期发表。《文学评论》第1期开辟“文艺和政治关系的讨论”专栏。百花文艺出版社主办的《小说月报》在天津创刊。百花文艺出版社主办的《散文》在天津创刊。湖南文艺出版社主办的《芙蓉》在长沙创刊。

1月23日—2月13日，全国剧本创作座谈会在京举行，座谈会对《假如我是真的》、《女贼》、《在社会的档案里》等剧本进行批评，胡耀邦在会上作长篇讲话。

1月29日，《光明日报》发表题为《安定团结与“双百”方针》的评论员文章，强调安定团结是贯彻执行“双百”方针的必要条件。

2月，《福建文艺》第2期开辟“新诗创作问题的讨论”专栏，就舒婷诗歌讨论诗歌的自我表现问题。

2月16日，《红旗》杂志第4期开辟“文艺思想争鸣”专栏，刊登李玉铭、韩志君文章《对“写真实”说的质疑》。

2月26日，《文汇报》发表该报特约记者文章《解放思想，实事求是——周扬同志答记者问》。

3月，以发表报告文学为主的综合性季刊《时代的报告》在北京创刊。1984年1月更名为《报告文学》。

4月7日，全国当代诗歌讨论会在南宁举行。

5月7日，谢冕《在新的崛起面前》在《光明日报》发表。

王蒙短篇小说《春之声》在《人民文学》发表。

6月2日，《光明日报》开辟“关于话剧问题的讨论”专栏。

全国高等学校文艺理论研究会主办的《文艺理论研究》(季刊)在上海创刊。

6月17—26日，中国当代文学研究会首次学术讨论会在广州举行。

7月12日—18日，中国现代文学研究会首届学术讨论会在包头市举行。

7月20日—8月21日，《诗刊》杂志社在北京举办“青年诗作者创作学习会”。

7月26日，《人民日报》发表社论《文艺为人民服务，为社会主义服务》。

7月31日—8月15日，中国文联、全国高等学校文艺理论研究会在庐山举行全国高等学校文艺理论学术讨论会，着重讨论了文艺与政治、文艺的真实性与倾向性、文艺作品的社会效果等问题。

7月，倪匡《我看金庸小说》在台湾出版，揭开“金学”研究的序幕。

8月，章明《令人气闷的“朦胧”》在《诗刊》发表。

9月，遇罗锦报告文学《一个冬天的童话》在《当代》发表。《文艺报》以“文艺表现手法探索”为题，发表王蒙、李陀、宗璞、张洁等人在该刊召开的座谈会上的发言。民间文学刊物《今天》(创刊于1978年12月)停刊。

10月，汪曾祺短篇小说《受戒》在《北京文学》发表。《小说选刊》(月刊)在北京创刊。

11月，戴厚英长篇小说《人啊，人！》由广东人民出版社出版。

12月，中国当代文学研究会主办的诗歌理论刊物《诗探索》在北京创刊。

1981年

1月，赵振开(北岛)中篇小说《波动》在《长江》发表。《萌芽》复刊。中国当代文学研究会主办的《作品与争鸣》在北京创刊。

1月14日，《人民日报》发表评论员文章《坚持马克思主义的文艺批评》，批判了“要打破马克思主义文艺理论的一切框框”的观点，要求对当前创作中出现的一些不健康的倾向和情绪给予批评。

2月，古华长篇小说《芙蓉镇》在《当代》发表。

3 月 27 日，茅盾去世。

3 月，孙绍振《新的美学原则在崛起》在《诗刊》发表，并加了批评性的编者按语。李泽厚《美的历程》由文物出版社出版。

3 月，郑愁予、庄因等组团访问大陆。

4 月，《文学报》(周报)在上海创刊。

4 月 20 日，《解放军报》发表特约评论员文章：《四项基本原则不容违反——评电影文学剧本〈苦恋〉》。

4 月，《时代的报告》(季刊)出版增刊，刊登《〈苦恋〉的是非，谁与评说》以及该刊评论员黄钢的文章《这是一部什么样的电影诗》，并全文转载了《苦恋》。

5 月，上海文艺出版社主办的《小说界》在上海创刊。

6 月，姚雪垠《李自成》第 3 卷由中国青年出版社出版。

7 月 22 日，《文艺报》第 14 期发表王春元文章《关于马克思主义的"新人"说》，引起相关讨论。

7 月，张洁长篇小说《沉重的翅膀》开始在《十月》(第 4、5 期)连载。杨绛的散文集《干校六记》由北京三联书店出版。

8 月，《人民日报》发表评论员文章《掌握好文艺批评的武器》，指出纠正"左"的指导思想和反对自由化是两项不可分开的任务。

9 月，高行健《现代小说技巧初探》由花城出版社出版。

10 月 7 日，唐因、唐达成文章《论〈苦恋〉的错误倾向》在《文艺报》19 期上发表，《人民日报》全文转载。

12 月 23 日，《解放军报》、《人民日报》刊载了白桦《关于〈苦恋〉的通信——致〈解放军报〉、〈文艺报〉编辑部》。

1982 年

1 月，《青年文学》(双月刊)在北京创刊。《文艺报》刊载了白桦《关于〈苦恋〉的通信——致〈解放军报〉、〈文艺报〉编辑部》。徐迟《现代化与现代派》在《外国文学研究》发表。

2 月，吴运刚《评〈人妖之间〉的失实》在《北方文学》发表，《黑龙江日报》18 日全文转载。

3 月 12 日，《文学评论》编辑部召开人性、人道主义问题座谈会，就文学作品如何表现人性、人道主义问题进行了讨论。

4 月 17 日，《红旗》杂志刊登胡乔木的文章《关于资产阶级自由化及其他》。

4 月,《当代文艺思潮》在兰州创刊。《特区文学》在深圳创刊。

5 月,路遥中篇小说《人生》在《收获》发表。

5 月 6—12 日,中国文联、中国社会科学院文学研究所在北京联合召开毛泽东文艺思想讨论会,周扬到会讲话指出,对毛泽东思想"一要坚持,二要发展"。

7 月,《文艺报》从第 7 期起开辟"关于现实主义问题的讨论"专栏。

7 月 17—24 日 中共中央宣传部在河北涿县召开文艺评论工作座谈会,就文艺评论工作的历史经验、如何组织马克思主义文艺评论队伍等问题进行讨论。贺敬之作题为《做坚定的、清醒的、有作为的马克思主义文艺评论家》的报告。

8 月,《上海文学》发表李陀、冯骥才、刘心武等关于《现代小说技巧初探》一书的通信,引发了《读书》、《文艺报》、《人民日报》等关于现代派问题的讨论。

9 月,高行健、刘会远的话剧剧本《绝对信号》在《十月》发表。

11 月,《文艺报》11 期发表理迪文章《〈现代化与现代派〉一文质疑》,并转载徐迟的《现代化与现代派》。

1983 年

1 月 4 日,《人民日报》发表社论《坚定不移地贯彻执行百花齐放、百家争鸣的方针》。

1 月 24—29 日,《文艺报》、《文学评论》、《文艺研究》编辑部联合召开文学与人性、人道主义问题学术讨论会。

1 月,徐敬亚《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》在《当代文艺思潮》发表。

3 月,周扬在纪念马克思逝世 100 周年学术报告会上发表《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》,讨论人道主义与异化问题。该文刊于《人民日报》3 月 16 日。

5 月,杨炼长诗《诺日朗》在《上海文学》发表。

7 月,百花文艺出版社主办的《小说家》在天津创刊。

9 月 5—6 日,中国作协创作研究所在北京召开"当代作家论"写作座谈会,商议为王蒙、张洁、谌容、高晓声等 12 位作家撰写专论。

10 月 7 日,中国社会科学院文学研究所召开关于人性、人道主义在当前创作中的表现的讨论会,批评了《离离原上草》、《女俘》、《挑战》、《人啊,

人》、《妙清》等作品表现超阶级的人性，造成精神污染。

11月5日，中国文联主席周扬对新华社记者发表谈话，表示拥护党中央关于整党的决定和清除精神污染的决策，并就自己在“异化”和人道主义问题上的错误观点作了自我批评。

1984年

1月3日，胡乔木在中央党校作题为《关于人道主义与异化问题》的讲话，《理论月刊》发表了讲话的修订稿。《人民日报》(27日)、《红旗》杂志第2期转载全文。

1月25日，《当代作家评论》在沈阳创刊。

3月5日，徐敬亚《人民日报》发表题为《时刻牢记社会主义文艺方向——关于〈崛起的诗群〉的自我批评》的文章，《诗刊》第4期转载。

5月，刘再复论文《论人物性格的二重组合原理》在《文学评论》发表。

7月，阿城中篇小说《棋王》在《上海文学》发表。

11月28日，《中国》在北京举行创刊招待会，会上宣布刊物为民办公助、自负盈亏的大型文学双月刊。丁玲、舒群任主编，叶圣陶任顾问。1985年1月创刊。

11月，台湾《联合文学》创刊。

本年，叶石涛《台湾文学史大纲》发表。

1985年

1月，刘以鬯创办香港纯文学杂志《香港文学》月刊。张辛欣、桑晔“系列口述实录体”小说《北京人》在《收获》发表。

1月10日，福建省文联主办的批评刊物《当代文艺探索》在福州创刊。

2月，马原小说《冈底斯的诱惑》在《上海文学》发表。

3月，刘索拉中篇小说《你别无选择》在《人民文学》发表。

4月，王安忆小说《小鲍庄》、莫言的小说《透明的红萝卜》在《中国作家》发表。

5月，黄子平、陈平原、钱理群论文《论“二十世纪中国文学”》在《文学评论》发表。

5月，黄维樑《香港文学初探》出版。

6月，韩少功《爸爸爸》、残雪的《山上的小屋》在《人民文学》发表。

7月6日，阿城《文化制约着人类》在《文艺报》发表。

7 月，刘心武《5·19 长镜头》在《人民文学》发表。

9 月，张贤亮中篇小说《男人的一半是女人》在《收获》发表。

11 月，刘再复论文《论文学的主体性》在《文学评论》发表。

1986 年

3 月 4 日，丁玲在北京去世。

3 月，王蒙长篇小说《活动变人形》在人民文学出版社出版的《当代长篇小说》上发表（1987 年由人民文学出版社出版单行本）。莫言中篇小说《红高粱》在《人民文学》发表。

7 月，韩东诗《有关大雁塔》在《中国》发表。杨炼诗《自在者说》在《中国》发表。

9 月，《深圳青年报》和安徽《诗歌报》发起"现代诗群体大展"。张炜长篇小说《古船》在《当代》发表。

9 月 7—13 日，中国社会科学院文学研究所在北京举行新时期文学十年学术研讨会，围绕"文学观念的变革及其流向"进行讨论。

9 月 9 日，《文艺报》召开座谈会，庆贺巴金《随想录》五集完稿。

11 月 9 日，新华社报道，中国设立由中国作家协会主办的综合性文学大奖——鲁迅文学奖。

12 月，《北岛诗选》由新世纪出版社出版。路遥长篇小说《平凡的世界》在《收获》发表。

1987 年

1 月 13 日，中共上海市纪律检查委员会作出决定，开除中国作家协会理事王若望的党籍。

1 月 23 日，中共《人民日报》社纪律检查委员会作出决定，开除中国作家协会副主席、《人民日报》记者刘宾雁的党籍。

《中国》文学月刊出版终刊号。

贾平凹长篇小说《浮躁》在《收获》发表。

11 月，香港作家协会成立。

1988 年

1 月，香港作家联谊会成立，出版会刊《香港作家》月刊。

3 月，第一届"当代中国文学国际学术会议"在台召开。

4月,《上海文论》开辟“重写文学史”专栏,共刊出9期。

5月10日,沈从文去世。

6月20日,姚雪垠在《文汇月刊》第6期发表致《文汇月刊》编辑部的信《〈刘再复谈文学研究与文学论争〉一文读后》,就刘再复对《李自成》的评价及《文汇月刊》发表刘再复谈话的做法表示异议。刘再复在该谈话中认为,《李自成》“一卷不如一卷”、“一卷比一卷粗糙”、“‘三突出’的毒素注入了作品的胚芽”。

9月,铁凝长篇小说《玫瑰门》在《文学四季》创刊号发表(单行本于1989年由作家出版社出版)。

10月,李小江主编的妇女研究丛书(首批包括《夏娃的探索——妇女研究论稿》等10种),由河南人民出版社出版。

11月8—12日,第五次全国文学艺术界联合代表大会在北京举行。

12月8日,中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所、四川大学中文系等单位发起的首届西方马克思主义文艺理论与美学理论学术讨论会在成都举行。

1989年

1月,王朔、魏人、刘毅然、莫言、苏雷、朱小平、刘恒等12位作家成立新中国以来第一个民间作家组织——“海马影视创作中心”(这个中心正式登记是1992年,挂靠单位是中国战略与管理研究会)。

从维熙《走向混沌——反右回忆录》在《海南纪实》创刊号上发表。

1月31日,谢冕文章《文学反抗的归宿——当前中国文学的现代主义》在《人民日报》发表。

2月5日—13日,中国现代艺术展在北京展出,继油画人体艺术大展之后再度成为引起轰动和争议的话题。后来,有美术理论家称之为“中国新潮美术的谢幕礼”。

3月4日,李泽厚文章《关于“后现代”》在《人民日报》发表。

3月11日,《中共中央关于进一步繁荣文艺的若干意见(1989年2月17日)》公布。

4月4日,吴秉杰文章《“先锋小说”的意义》在《人民日报》发表。

4月25日,刘再复文章《两次历史性的突破——从“五四”新文化运动到新时期的“现代文化意识”》在《人民日报》发表。

4月30日,《人民日报》头版头条发表署名季言志的文章《在又一个历

史转折点上——纪念“五四”运动70周年》。

《上海文论》第2期开辟专栏“女权主义批评专辑”。

5月，李小江著《性沟》，由北京三联书店出版。丹尼尔·贝尔著《资本主义文化矛盾》由北京三联书店出版。

6月，王宁、陈晓明《后现代主义与中国当代先锋文学》在《人民文学》发表。

7月31日，周扬去世。

（陈霖）

第十二章
90 年代文学思潮

第一节　90 年代文学转型

中国文学进入 90 年代以后，理论界有所谓后新时期之说，虽然至今对于后新时期的内涵还是众说纷纭，但其所标示的 90 年代和 80 年代文学的巨大差异是有目共睹的。

首先，随着市场经济中心的确立，人们的价值观念、行为方式和文化态度都发生了转变。传统的文化理念面临挑战与嬗变，以卡拉 OK、肯德基为标志的文化世俗化广泛渗透于当今社会生活，人们最具日常性的行为也被烙上了商业文化的烙印。我们从前赋予文化的那种神圣的精神内涵正在面临消解，文化成为一种普通的商品。这使得人们对作为文化组成之一的文学的期望值也日趋降低。文学不仅离开了中心、不再具有轰动效应，而且当它完全脱离了政府的"供奶"与监控，要依靠自己独立"谋生"之时，其生存方式本身也面临着巨大的挑战。随着大众世俗文化的娱乐性、消闲性、现世性因素渗入精英文学和主流文学，纯文学正在雅俗的沟通中消淡。主流意识形态文学、知识分子精英文学和大众通俗文学相对独立而又彼此渗透。新写实、新状态、新体验、新现实主义等文学都体现出对世俗生活的文化意义和审美价值的关注，以及对形而下与形而上、审美与娱乐、现实关注和终极关怀之间契合点的寻找。

其次，在市场化的商业社会中，由于大众传媒的发达和人们生活节奏的加快，文学的人文主义精神价值正被淡化，当代社会的读者已开始不耐烦阅读文字而以影视画面来愉悦放松自身。再加上，意识形态对于文学有一定程度上的放松。在边缘化的过程中，文学面临着商业法则对自身的侵袭和大众传媒的冲击、震荡。在此过程中，作家的身份、作品的生产与传播、作家

和作品的评价都发生着变化，文学体制进行着自身的调适、裂变和异化。商业化与大众传媒以其自身的规则对文学产生着影响。它使文学和文学批评对现实保持应有的敏锐反应，同时在商业化与大众传媒的刺激下，那种富于刺激性和冲击力的语言方式和对新异奇特的无尽嗜好受到了极大的鼓励，注重学理规范的批评受到排斥，对文学事件的关注超过了对文学本身的理解，批评为了凸现自身而被改写与误写着，对大众传媒的新闻时效性与新鲜性原则的顺应，使文学与评论成为新闻与时评，而放弃对人类精神价值的关注与探求，造成美学趣味的粗劣与低俗。[①] 90 年代文学在从泛政治化向泛商品化的转型过程中，与商业操作之间的关系变得越来越暧昧。作家或与出版社合作，通过选题、创作、包装、炒作使自我形象品牌化，或下海经商，或投入影视创作。在直接的经济利益刺激下，作家在寻求自我意志与经济效益的最佳契合点，甚至被商业运作规则所左右，成为雇佣写作者和泡沫制作者。有时，媚俗性的操作反而成了文学得以表面繁荣的一个动因。一个奇特的现象是，进入 90 年代以后，文学一方面被迫退到边缘，一方面又频频制造热点以吸引读者注意，1994 年以来各种新口号的频频亮相就是一例。[②]但在这种热闹背后，我们看到的是文学的无奈和悲壮。也正是在这种背景下，我们看到短篇小说中篇化，中篇小说长篇化，长篇小说超长化，以及作品粗陋、芜杂，审美蕴涵贫乏，审美格调低下，显示出泛商品化的文学对利润最大化的追逐。

再次，90 年代文学的边缘化和泛商品化使得文学的非意识形态化特征也得到了强化。文学开始摆脱"国家意识形态工程"的局限，对各种题材内容、风格样式、艺术手法兼收并蓄，体现出极大的包容性。有研究者将这种众声喧哗、多元共生的局面概括为如下几点：题材上的杂多，无所不包；价值立场、审美意识的深刻分化；告别史诗，告别突发性和戏剧化，诉诸生活流和原生态的日常性叙事；消解忧患意识，关注平民悲欢的世俗化倾向。以塑造典型为中心，以启蒙主义、人道主义为支撑的经典现实主义失却了其主导地位，但以写实为基本风格，表现乡土中国现代化进程的曲折艰难和个体生存

---

① 陈霖：《文学空间的裂变与转型》，安徽大学出版社 2004 年版。

② 先是《北京文学》在 94 年初亮出新体验小说的名号，随后《钟山》和《文艺争鸣》联合推出声势更为浩大的新状态文学运动，《春风》杂志打出新闻小说的口号，《上海文学》除了首倡文化关怀小说外还与《佛山文学》联手举办新市民小说展，《当代小说》也标举起新都市小说的旗帜，再加上新乡土、新移民、新宗教等种种口号。

体验的作品，在90年代还是一种坚韧存在的类型。[①] 注重文体实验和形式探索的新潮小说在90年代重现辉煌，新潮作家在继续形式实验的同时，对现实、生活进行个人化的体验和深刻挖掘。武侠、言情、侦探、历史演义等通俗文学及以网络和电子传媒为载体和生存空间的网络文学也正式进入文学殿堂。在90年代文学时空中，雅俗沟通互补，现实主义、现代主义、后现代主义并存共生，各种文学样式和艺术手法都以其自身价值获得了合法存在，呈现出松弛自由的风格特征。

可以看出，90年代的商业文化语境使得中国文学面临着前所未有的挑战与考验，并由此开始了全方位的转型。这种转型赋予中国文学某种被动、被迫和悲剧性的意味，有的论者看到了潜藏的危机："一个显而易见的事实是，发达的传媒并不是为文学的兴盛准备的，恰恰是在大众传媒高度发达的情况下，我们似乎更强烈地感受到了文学的衰落。"[②] 有的认为，其本质却是可喜的。因为，无论是由中心向边缘的位移，还是从一元向多元的发展，其实都表征着中国文学向本体的回归，因而都有着积极的意义。这表现为：在文学与现实的关系上，文学开始从被动走向主动，它无需去被动、急迫地追赶、迎合时代，具有了独立的话语权；文学的表现空间真正拓展了，文学开始享受其盼望已久的"自由"；作家的心态真正放松了，由于退居边缘，文学不再在社会聚光灯下战战兢兢地"表现自己"，紧张、禁忌、恐惧的心态让位于放松、自在的精神状态，文学由此真正获得了从集体话语或集体性写作过渡到个人化写作的机会；文学观念进一步开放了。随着多元化文学格局的逐步形成，文学的丰富性、可能性以及文学表达的自由度都得到了强化。与此同时，文学的绝对性也日益让位于文学的相对性，严肃与游戏、创新与守旧、通俗与先锋、现实主义与现代主义乃至后现代主义都具有了显而易见的相对主义意味，甚至主旋律也成了多元化文学格局中的一元。而人文精神讨论、"二王之争"、"二张之争"、道德理想主义、文化本土主义与激进主义、"断裂"之争等等都是社会文化转型期作家、知识分子对自我的社会化角色和边缘化处境的反思和定位，既是90年代知识分子精神分化的证明，又是文学价值观越来越开放的体现。

市场化、大众传媒给中国文学带来新的生机与新的制约，文学要寻求自身的抗力。在经历了20世纪的深刻裂变后，我们在21世纪要创造怎样的

---

① 雷达：《思潮与文体：20世纪末小说观察》，第5—6页，人民文学出版社2002年版。

② 陈霖：《文学空间的裂变与转型》，第3页。

中国新文学?

第二节　后现代主义与探索中的新思潮

90年代是一个复杂的文化转型的年代,也是各种文学思潮孕育、萌动、嬗变、碰撞的年代。这里既可以看到80年代以来许多文学思潮的延续与新变,也可以看到各种新思潮的涌动与勃发。东西思潮的交汇、文学与非文学思潮的复合以及各种思潮的"中国化"过程,都使90年代的中国文学呈现出一种奇特的景观。

在90年代的诸多文学思潮中影响最大、波及范围最广的当推后现代主义思潮。后现代主义是继现代主义之后在西方出现的一种文学艺术潮流。它是资本主义社会进入高度发达时期(后工业社会、信息社会、晚期资本主义等)的产物。后现代主义与现代主义既有内在的联系,更有本质的区别。后现代主义"反对任何一体化的梦想,拒绝任何建立统一的、普遍适用的(无论是思维的、社会的、文化的或美学的)模式的努力"[①]。从理论指向上看,"后现代主义要从根本上动摇现代主义对世界确定性的信念,瓦解由个体信念支撑的精英文化秩序,填平雅俗文化的鸿沟。在后现代主义的文化图式里,没有了等级秩序和在场的优越地位,也没有了真实和虚构、过去和现在、重点和非重点的区别。我们看到的是诸如对假想中心的消解,对某种伟大叙事或'元叙事'的怀疑和对'稗史'、'新历史'的兴趣,对形而上的沉思的摒弃和对平面的反讽与戏拟的使用,对终极意义的不屑一顾和对羊皮纸上书写以获得快乐的迷恋,本体论意义上的确定性已不复存在而代之以失去本体确定性支持后的游移、漂浮和不确定性"[②]。后现代主义在中国的介绍始于1985年美国学者詹明信(詹姆逊)在北京大学所作的题为《后现代主义与文化理论》的演讲[③],以及后现代主义的理论名著《晚期资本主义的文化逻辑》(詹明信著)在中国出版[④]。但是,最初,中国理论界是把现代主义和后现代主义混为一谈的,在关于"现代派"问题的讨论中,曾一度将法国的新小说、黑色幽默、魔幻现实主义、荒诞派等后现代主义思潮全部当成了现代主

① 参见陆贵山:《中国当代文艺思潮》,第344页,中国人民大学出版社2002年版。

② 陆贵山:《中国当代文艺思潮》,第345页。

③ 詹明信(詹姆逊)的演讲录《后现代主义与文化理论》,由陕西师范大学出版社1986年出版。

④ 詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东编,陈清侨等译,三联书店、牛津大学出版社1997年版。

义。这种模糊认识,直到90年代中后期才得到了有效的纠正。而在创作领域,后现代主义实践也有一个从不自觉的模仿到自觉的中国化呈现的过程。发轫于1985年的先锋小说(也称新潮小说)是中国当代文学中最早出现的后现代文本,尽管最初它们主要是被视为现代主义文本。至今,先锋小说的后现代特征已经得到了充分的理论阐释[①]。而80年代末和90年代初的新写实小说、90年代的新历史小说、新状态小说以及王朔现象、王小波现象、大众文化思潮、雅俗合流及游戏文学等等,都可以看做是后现代主义在中国的变体。后现代主义已经成了90年代中国文学运行的一条重要线索。

从90年代中国文学实践来看,决定中国文学后现代特征的主要因素,有三个方面:

一是"人"的观念的变化。如果说,新时期之初中国文学重构了一个大写的人的神话的话,那么,从先锋小说开始对人的神圣性的解构、对人的形而下欲望和人性之恶的挖掘,就成了一个重要的母题,也因此,主体的破碎,人的精神品格的降低、生物性本能的放大就成了这阶段中国文学最基本的对于人的阐释。与此同时,文学对人的书写方式上的零度情感以及符号化、冷漠化的处理,也显然与作家的人学观有关。可以说,这种"人"的观念上的变化正是后现代主义的原则在90年代中国文学得以实现的前提。

二是存在主义思潮的影响。存在主义哲学反映了西方现代人普遍存在的生存危机和精神危机。存在主义的代表人物当首推德国的海德格尔和法国的萨特。存在主义者认为,世界是荒谬的,人对荒谬世界的本真体验是恶心。摆脱荒谬与恶心的途径是不断地进行自我超越并选择一条审美的人生道路。人是一个有意识的存在,意识的本质是自由,因此人是绝对自由的。自由使人陷入了选择的困境并感到痛苦。为摆脱痛苦,人渴望找到"自我",以寻求选择的依据。在现代社会中,人的主体存在日益受到自身和作为异己力量的他者的威胁,自我日益沦为自身和他者的对象,这就是人的异化。同时,人的存在被赋予了物的存在的种种意义,从而失去了他的自由和自主性。为反抗异化,人应该成为他自己的立法者;人生是无止境的选择和行动

---

① 有的论者将后现代主义的特征归纳为:一、反对整体和解构中心的多元论世界观;二、消解历史与人的人文观;三、用文本话语论替代世界(生存)本体论;四、反精英文化及其走向通俗化(大众化或平民化)的价值立场;五、玩弄拼贴游戏和追求写作(文本)快乐的艺术态度;六、一味追求反讽、黑色幽默的美学效果;七、在艺术手法上追求拼贴法、不连贯性、随意性,滥用比喻,混同事实与虚构;八、"机械复制"或"文化工业"是其历史存在和历史实践的方式。参见陈晓明:《仿真的年代——超现实文学流变与文化想象》,山西教育出版社1999年版。

的过程；人必须承担自由选择的责任；选择是痛苦的，痛苦来源不是别的，而是人面对选择所必须承担的责任和情感矛盾。[1] 为了反抗客观世界和群体社会对人的压抑，存在主义将人的安身立命之道诉诸于个人的主体性。萨特的存在主义是一种新人道主义，它否定了人的本质存在的现实可能性，使人成为彻底的虚无，从而赋予人巨大的自由度和能动性，实现了人的主体意识的回归。因此，揭示人的内心的体验、感受、矛盾和对自我的反思就构成了存在主义美学的核心思想。存在主义文学就是对荒诞、焦虑、孤独、恶心、自我选择、超越、反抗等等问题的思考与表现。萨特认为："文学就是这样一种运动，通过它，人得以每时每刻从历史中解放出来；总之，文学就是自由。""只有通过写作我才得以存在。"[2] 从80年代中后期开始，随着启蒙主义文化的日趋式微，以及个人生存问题的日益峻切和现代性焦虑的蔓延，存在主义在中国得到了广泛的传播。[3] 刘震云、池莉为代表的新写实对形而下存在的关注，韩东、朱文为代表的新生代对欲望的书写等，从中都可以看出存在主义的影响。这种影响主要是一种新的世界观和人学观的确立，这与后现代主义有着精神上的契合。"对于新时期文学来说，萨特人学思想的意义在于，它为人的个性无限发展提供了理论依据。对于人的存在命题的探询与思考，构成了新时期文学中新的人文精神内涵：现代知识分子对固有道德原则的质疑、挑战与否弃，对人的存在本质、状态和价值的追思，其核心是崇尚虚无，从中建立一个不断超越个体自我、具有独立个人价值与理想的目标。这是新时期文学的重要现代意识之一。"[4]

三是解构主义的思维。解构主义作为后现代主义的一个重要分支，是20世纪60年代中期开始逐渐形成和发展起来的一种哲学文学思潮。1966年10月，德国著名的思想家雅克·德里达发表的题为《人文科学话语中的结构、符号和游戏》的讲演，被视为解构主义的纲领；其后他又发表了《声音与现象》、《书写与差异》和《论文字学》三部著作，奠定了解构主义的理论基石。在德里达看来，"解构"就是要消除或拆解"结构"，所谓的"结构"就是指西方文化传统之根，即"逻格斯中心主义"。解构主义最初是一种立足现实、反对传统形而上学的哲学思潮，这一理论的魅力在于哲学上的破坏性。在撤

---

① 参见吴格非：《萨特与中国》，第10—33页，中国矿业大学出版社2004年版。

② 萨特：《萨特文论选》，第164页，人民文学出版社1991年版。

③ 关于存在主义在中国传播的情况，详见吴格非：《萨特与中国》中编，第37—87页，中国矿业大学出版社2004年版。

④ 朱栋霖：《萨特与新时期文学的"人"学思考》，《萨特与中国》。

播过程中,它对文学理论和文学批评产生了巨大的影响和穿透力。德里达当初为消除和拆解"结构"而提出的延宕、游戏、踪迹、撒播等策略性词语,成为解构批评家们的实践指南。解构主义可以说决定了后现代主义的思维基础与认识基础,对90年代的中国文学界和批评界产生了重大影响,在余华、韩少功、孙甘露、格非、苏童、叶兆言、马原、洪峰、王安忆等众多作家的小说文本中都能找到解构主义留下的痕迹,它们为文学评论界试用解构主义批评理论与方法提供了场地和实践机会。

中国的后现代主义思潮主要沿着人的解构和存在的解构这两个维度展开,而这两个维度其实也正是整个90年代中国文学的基本维度,它使得90年代的几乎所有的文学思潮都或多或少地具有了后现代的特征。

新写实主义思潮。严格地说,新写实主义应该是属于80年代后期的一种小说思潮,它对应于80年代后期以后中国社会"大写的人"解体、终极理想消失、政治道德热情降温、个体生存艰难等多元而混乱的现实,以及1987年之后新潮小说遭遇冷落的艺术现状,是对于现实和小说的双重反应。正如《钟山》1989年第2期"新写实小说大联展·卷首语"中所说:新写实"不同于历史上已有的现实主义,也不同于现代主义'先锋派'文学,而是近几年小说创作低谷中出现的一种新的文学倾向",它们"仍以写实为主要特征,特别注重现实生活原生态的还原,真诚直面现实,直面人生。虽然从总体的文学精神来看新写实小说仍可归为现实主义的大范畴,但无疑具有了一种新的开放性和包容性,善于吸收、借鉴现代主义各流派在艺术上的长处"。在这个大旗的号召下,80年代池莉、方方、范小青、刘震云、刘恒、叶兆言等作家联手推出了一大批新写实小说,并制造了80年代中国文学的最后一个高潮与热点。从作家队伍的构成上看,新写实小说是先锋作家和现实主义作家的"合谋",从艺术态度上看新写实主义小说则是新潮技术与写实手法的互相妥协。新写实小说的文本特征,有论者曾概括为五个方面:一、粗糙素朴的不明显包含文化蕴涵的生存状态,不含异质性和想像力的生活之流。二、简明扼要的没有多余描写成分的叙事,纯粹的语言状态与纯粹的生活状态的统一。三、压制到"零度状态"的叙述情感,隐匿、缺席式的叙述。四、不具有理想化的转变力量,完全淡化价值立场。五、尤其注重写出那些艰难困苦或无所适从的尴尬生活情境。前者刻画出生活的某种绝对化状态;后者揭示生存的多样性特征,以及被客体力量支配的失重的生活。[①]

---

① 陈晓明:《反抗危机:论"新写实"》,《文学评论》1993年第2期。

进入90年代以后，具有如上特征的新写实小说并没有立即终结，而是有一个相当不错的延续发展轨迹。池莉的《太阳出世》(1990)、《你是一条河》(1991)，方方的《落日》(1990)、《祖父在父亲心中》(1990)、《桃花灿烂》(1991)、《纸婚年》(1991)，刘震云的《一地鸡毛》(1991)，刘恒的《教育诗》(1991)、《苍河白日梦》(1993)，叶兆言的《挽歌》(三篇，1991，1992)、《关于厕所》(1992)，范小青的《杨湾故事》(1990)等，就是新写实小说在90年代的新绩。新写实小说同时解构了生活的形象和人的形象，它在对生活原生态的切入上，在对存在主义的认同上，体现了后现代主义的特征；它反讽的、戏谑的风格，平面化的、自然主义的描写，拼贴式的场景结构，也都是后现代艺术手法的体现。

新生代文学思潮。新生代文学思潮也被称为新状态文学思潮，它是由新生代作家在90年代崛起而引发的文学潮流。作为一种文学思潮，新生代作家的个性主要表现在对于日常经验的强调和对于私人性叙事风格的追求两个方面。新生代小说的独特性和个人性就表现在他们对于存在的态度以及对于存在版图的体认、言说和绘制。

其一，经验表现域的拓展与存在可能性的挖掘。在新生代小说中，经验主要呈现为两种形态：一是欲望化形态；一是私人化形态。就前者而言，何顿、朱文、张文、刘继明、邱华栋等人的小说对于世纪末中国社会的欲望化生存表象所进行的多方位表现和描述无疑是新鲜而有开拓性的，他们从一个特定的角度切入了当下社会和当下个体的生命真实和存在真实。何顿对于小中产者积累财富过程中无限膨胀的人生欲望的纪实，邱华栋对于都市"玩主"追逐金钱、游戏爱情的欲望化生命的放大，朱文对于知识分子欲望心理的剖析……无疑都是对我们当今时代的整体生存景观和心理氛围的成功素描。就后者而言，新生代作家文本中的经验又完全是一种个性化、私人化的经验，它远离公众和集体意识形态，特别是在对于具有文化和意识形态禁忌色彩的边缘经验的发现和言说中凸现他们个体的生命存在。可以说，新生代小说的个人化风格首先来自于他们个人化的经验。这种经验一方面对于公众体验来说是全新的、陌生的，另一方面也是对于我们的既有文学传统封闭格局的一种打破和拓展，他们使人类的一切经验都得到了敞开并从容地进入了文学领地。在此，韩东、鲁羊、刘剑波等作家的诗人化的经验构成了新生代小说私人化景观的一个层面，而陈染、林白、海男、徐小斌等新生代女作家对女性个人化经验的言说则代表了私人化景观的另一个层面。实际上，无论是欲望化经验还是私人化经验，在新生代作家那里都是寻找和发现

生活与存在无限可能性的一种艺术手段。

其二，哲学化主题的生命性。有人认为，新生代作家对于经验的强调导致的只是平面化叙述和主题深度的丧失，但是实际上，新生代作家正是在经验的帮助下才真正完成了对于80年代新潮小说哲学化主题的重构与超越。他们显然并不满足于对生活和现实表象的书写，相反倒是时常表现出穿越生存表象而直抵生存本真的愿望，这使得他们的小说对人类生存的关怀总是透出一种浓重的哲学意味。与鲁羊等新生代作家不同，朱文、何顿、邱华栋等人的小说具有感性化和表象化的外观。朱文的小说总是有一种情绪化的抒情外壳，但即使在他的《我爱美元》这样直接书写欲望的小说里，我们也能够从文本"反讽"的叙述基调中感受和触摸到作家思索人类生存困境的哲学之思。

与此相联系，新生代文学思潮的后现代特征也主要体现在两个方面：由对私人经验的挖掘而来的对人的欲望化解构和对启蒙叙事的解构；美学风格上的后现代性。新状态文学是照相式的写实风格与抽象式的表现风格的混合，也是瞬间性与长时段的拼贴和混合，是内在与外在、体验与观察的拼贴和混合，又是通俗性与先锋性的拼贴和混合。[①]

新历史主义文学思潮。新历史主义是由美国学者斯蒂芬·葛林伯雷（也有翻译为格林布拉特）于1982年最先提出的。它以解构的方式在历史的废墟上进行历史化的重建，其历史观明显带有后现代意味。新历史主义以海登·怀特的元历史理论为依托，又借助于福柯的"话语—权力"理论，目的在于揭开作为教科书或史书的"历史"的神秘面纱，让人看到其形成的轨迹，发现"历史的文本性"。[②]

新历史主义不仅给中国的理论界带来了一次强烈的地震[③]，同时也深

---

① 张颐武：《"新状态"的崛起》，《从现代性到后现代性》，第111页，广西教育出版社1997年版。

② 在新历史主义看来，历史和文学在虚构成分和叙事方式等方面十分相似，它们同属一个符号系统。"新历史主义实际上提出了一种'文化诗学'的观点，并进而提出了一种'历史诗学'的观点，以之作为对历史序列的许多方面进行鉴别的手段——这些方面有助于对那些居于统治地位的，例如在特定的历史时空中占优势的社会、政治、文化、心理以及其他符码进行破解、修正和削弱。因而，他们尤其表现出对历史记载中的零散插曲、轶闻轶事、偶然事件、异乎寻常的外来事物、卑微甚或简直是不可思议的情形等许多方面的特别兴趣。"海登·怀特：《评新历史主义》，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，第106页，北京大学出版社1993年版。

③ 张京媛主编：《新历史主义与文学批评》。

刻地影响了当代的文学创作，并且形成了一种创作思潮——新历史主义小说。[①] 在新历史主义小说思潮影响下的作家们，用小说拆解旧历史观，做元历史思考，有的小说甚至成了新历史主义理论的形象说明。新历史主义小说首先否定历史的客观真实性，证明历史的混乱与虚妄。其次，新历史主义小说还嘲弄历史的所谓本质和规律。新历史主义认为，原生态的历史并不像想象的那样有统一的分期和规律。受其影响，新历史小说营造了大量充斥着偶然性、荒谬性和神秘色彩的文本情节迷宫。再次，新历史主义小说受新历史主义的启发，对主体认识能力的有限性、相对性和片面性有清醒的认识。

新历史主义小说的代表性作品有：叶兆言的“夜泊秦淮”系列（1987—1990）、《枣树的故事》（1988）、《1937 年的爱情》（1996），刘震云的《故乡天下黄花》（1990）、《故乡相处流传》（1993）、《温故一九四二》（1993），李锐的《旧址》（1993），苏童的《1934 年的逃亡》（1987）、《罂粟之家》（1988）、《妻妾成群》（1989）、《红粉》（1992）、《我的帝王生涯》（1992）等，此外还有莫言的《红高粱》（1986）、余华的《活着》（1992）、格非的《迷舟》（1987）、《敌人》（1990）以及王安忆的《纪实与虚构》（1993）等。

新历史小说对民间立场的确立，对单一的阶级斗争史的改写，对历史必然性和英雄史观的质疑，对寓言、戏拟、反讽等现代艺术手法的借鉴，都体现出其主题思想和艺术形态的开放性，显示出时代精神在文学中或明或暗的投影，以及与其他类型的后现代主义小说在艺术样式上的重合互渗。但它因对历史的偶然性、不可知性、神秘性的过分强调而产生的理性迷失，也造成了消极影响。

大众文化思潮。80 年代精英文化在与主流意识形态的合谋中，并在后者某种程度的鼓励下，走过了一段短暂而又辉煌、凌厉而又浮躁的历程。进入 90 年代，随着经济体制的深刻转型，文化告别了 80 年代的精英文化，走向了大众化和世俗化。市场作为一只无形的巨手在左右着文化的发展流向，经济的力量越来越成为直接的、决定性的制约因素，政治意识形态的因素则退居于相对遥远的背景。商业时代的来临，市民社会的形成，要求有与

① 有论者认为，“新历史主义小说”并不是新历史主义理论的“原生态”移植，而是现代主义、后现代主义思潮同中国当代历史意识直接融合的产物。它在中国的存在要早于“新历史主义”名词的引入。张清华：《“新历史主义小说”思潮的演变轨迹》，《中国当代先锋文学思潮论》，江苏文艺出版社 1997 年版。

之相应的文化市场和文化产品来满足变化了的审美需求。于是,随着社会现代化和世俗化的进程,在90年代的文化景观中,大众文化成为最为触目的现象。它来势凶猛,覆盖面广,几乎渗透和影响了社会生活和文化心理的每一个角落。而进入大陆的西方后现代文化思潮,其所包含的消解中心、解构一切的文化精神,迅速地和大众文化结盟,加速了大众文化的进程。其中表现最为明显的一点就是文化与报刊、影视、图书、互联网等大众传媒的关系十分密切。90年代可以说是大众传媒的时代。由大众传媒扩散和渗透的大众文化,其价值取向已经成为一种新的意识形态,影响和控制着人们日常的物质生活和精神想象。① 文学与传媒的相互依存关系,促使文学的世俗化倾向日益明显,文学的世俗化和欲望化叙事充斥文本内外,80年代文学的启蒙热情被90年代的世俗冲动所代替。新写实的日常叙事,历史文本的戏说之风,都市文学的欲望化书写,私人化写作的媚俗倾向,现实主义冲击波对生活表象的世俗化理解……无不生动地展示了文学的世俗化景观。文化和文学生产与传播的消费性和娱乐性特征非常明显,文化和文学的意义往往以商业价值的实现情况来作为衡量其成功的尺度,适应着娱乐和消遣的需要,文化和文学产品通过批量生产,复制,纳入工业化的生产—消费轨道,追求即时的消费性,而放弃了自身的深度和价值关怀。

大众传媒主导下的大众文化,还具有消解政治意识形态话语一体化和精英文化中心化的作用。随着市场化进程的展开,计划经济体制下的一体化、整体化文化形态逐渐松动,社会话语的一元化逐渐被众语喧哗的多元化所替代,大众文化在某种程度上起到了消解政治意识形态中心的作用;而知识分子作为大众的精神牧师和文化领袖的角色逐渐淡出,文化启蒙的必要性、可能性已经逸出人们的视野。显然,以市场为存在条件的大众文化也冲击和动摇了精英文化的原有地位,更加剧了精英文化从中心走向边缘这一趋势。因此,在大众文化思潮的裹挟下,雅俗合流加剧,游戏文学风行,作家不断调整写作策略,为了使自己的作品能够畅销,适合大众的口味,他们纷纷"还俗",放下以前的高蹈姿态,以追求作品的消遣性和娱乐功能为己任,潇洒地"玩"起了文学。同时,20世纪90年代相对宽松的政治环境也使得文学从工具职能中解放出来,娱乐功能得以复苏,并且很快呈现出片面膨胀

① 许多所谓文化热点都是借助大众传媒的炒作而"制造"和掀起的,很多时候文学似乎只有在被影视改编获得轰动后,或者在传媒关于"文学事件"的议题设置和报道中,才让人们保留一星半点的记忆,而这往往与文学的真相相去甚远。

的态势；文学再次处于失重状态，从片面强调政治功能走向片面强调娱乐功能，文学的审美性成为可有可无的牺牲品。王朔的《顽主》系列，固然有后现代主义颠覆中心、戏讽传统的功能，但油滑的语言，自我矛盾的价值内涵，使其最终只能在大众文化的平面上滑行。此外，何顿的《弟弟你好》、《就这么回事》、《不谈艺术》等小说都表现出对世俗物欲的认同。朱文的《我爱美元》、《幸亏这些年有了一点钱》，韩东的《障碍》，以及贾平凹的《废都》、棉棉的《九个目标的欲望》、卫慧的《上海宝贝》等都对性作了意味深长的描写。

第三节　关注人文精神及其文化思潮

90年代的文学思潮中，对人文精神的讨论是一个重要的事件，它和各种文化思潮一起反映了市场经济对文学观念、人文传统和价值选择的巨大冲击。

人文精神讨论。90年代，随着市场经济体制的建立，思想文化也处在转型中，有关人文精神的话题正是在此背景下浮出水面的。

1993年初，王蒙在《读书》上发表了《躲避崇高》一文，对王朔的亵渎神圣和崇高给予了相当的肯定，并指出首先是“生活亵渎了神圣”。由此引发出对当代生活和文化中的价值危机和精神迷失问题的广泛讨论。1993年6月，《上海文学》发表了王晓明等的文学对话《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》一文，该文指出，文学的危机实际上暴露了中国社会的人文精神的危机；在转型期价值失范和道德沦丧的世俗化潮流中，人们失去了对精神生活的兴趣。对话严肃地批评了王朔作品的游戏性和媚俗倾向，对张艺谋的影片《大红灯笼高高挂》中展示中国文化中的丑陋一面也深表不满，甚至对新写实小说、新潮小说、新生代文学中放弃批判、远离使命感和价值承担也作了抨击。《读书》杂志为这场讨论提供了积极的支持，刊发了一组“寻思录”，意在将人文精神的范围拓展到整个人文学科和文化领域。学术界以不同的话语方式表达了对当下人文精神的失落和理想的缺席的批评与担忧：“在90年代初，我们猝不及防地目睹了作家在新的社会背景下的又一次的‘转向’和精神‘溃败’。这种转向和溃败，以前或由于政治力量的压力，而现在，则是物质、金钱等的诱惑和挤迫。”有人指出这种危机：“当代文化人的精神状态普遍不良，人格的萎缩，趣味的粗劣，想像力的匮乏和思想、学术的‘失语’等现象。”作家张炜、韩少功、李锐等发表文章，对价值的迷失、理

想的放弃、批判立场的回避等现象也进行了抨击。①

对这个话题的关注一直持续到90年代末。但这场讨论没有能很好地深入下去，最后不了了之。究其原因，一方面是对人文精神的概念阐释本来就歧义颇多②，另一方面是因为讨论双方对人文精神在转型期的复杂性、悖论性认识不足。

与此相呼应的，是作家张承志和张炜提倡道德理想主义 。道德理想主义在90年代的提出，与世俗化的语境和社会心理有关，与人文知识分子对商业主义、极端功利化、拜金主义、理想放逐等道德焦虑有关。道德理想主义的内涵主要表现在四个层面：其一，对古典人文情怀的呼唤；其二，对道德人格的现代思索；其三，对精神、理想、信仰的坚持；其四，对终极、灵魂和宗教情感的呵护。张承志的《心灵史》、《清洁的精神》和张炜的《柏慧》、《家族》、《忧愤的归途》等都是宣扬道德理想主义的重要文本。也有论者指出了道德优先原则的虚幻和乌托邦性质，揭示了道德理想主义和民粹主义的渊源关系。关于道德理想主义的论争，其余绪至今仍未绝响。

本土文化论。阐扬中华本土文化的思想，又被激进派称为文化保守主义或新保守主义③，它在本质上不同于政治新权威主义或新左派。本土文

---

① 洪子诚：《文学'转向'和精神'溃败'》，1995年5月3日《中华读书报》；王晓明：《编后记》，《人文精神寻思录》，文汇出版社1996年版，第272页；参见张炜：《诗人为什么不愤怒》、《怀疑与信赖》，韩少功：《灵魂的声音》、《世界》，李锐：《为了不再忘却的纪念》、《虚无之海，精神之塔》等文，见愚士选编：《以笔为旗——世纪末文化批判》，湖南文艺出版社1997年版。

② "仅就哲学层面的界定来看也相当复杂，如有的认为人文精神是对人的关怀，对人的存在的思考，体现人的终极价值；有的认为人文精神是一种精神价值和价值信念，可以引导价值创造；有的认为人文精神是一切人文学术的内在基础和依据（张汝伦）；有的认为人文精神是一种新的'道'，在形而上学的层次为整个社会的文化整合提供意义系统和沟通规则（许纪霖）；有的认为人文精神是一种文人精神，是知识分子的一种生存或思维状态（王干）；或是知识分子对世界对社会的独特的理解和介入方式（陈思和）。"见杨岚、张维真：《中国当代人文精神的构建》，第25页，人民出版社2002年版。

③ 王岳川《当代文化研究中的激进与保守之维》："文化保守主义主要是以一种反现代性的、反美学的和文化民族主义的方式出现，是20世纪世界范围内反现代化思潮中的主潮。文化保守主义又称为社会保守主义，强调自由道德的传统价值，其根本意向是对'现代性'的反动。"《知识分子——激进与保守之间的动荡》，第434页，时代出版社2000年版。

甘阳认为，"与80年代知识界朝气蓬勃的开放心态相比，90年代更多的是矫揉造作的故作老成，自我封闭的混充深刻。我以为这种'知识保守主义'的弥漫只能使中国知识界日益远离当代学术的发展，甚至最终在思想学术上陷入瘫痪状态，因为这种'知识保守主义'无非表明中国知识界在自欺欺人地回避现代性的最基本问题。"甘阳：《反民主的自由主义还是民主的自由主义？》，香港《二十一世纪》1997年2月号。

化论是对一直占据中国近现代文化主导地位的激进主义文化思潮的质疑、反思和清理。鉴于20世纪中国现代化进程中将西方化视为现代化的偏颇，执此论者坚持现代化的多元观，强调中国文化的现代化与本土文化的创造性转化相结合，主张全球化时代多民族文明的对话。他们认为："中华文化注重人格、注重伦理、注重利他、注重和谐的东方品格和释放着和平信息的人文精神，对于思考和消解当今世界个人至上、物欲至上、恶性竞争、掠夺性开发以及种种令人忧虑的现象，对于追求人类的安宁与幸福，必将提供重要的思想启示。"①"它代表了一种激烈的社会变革之后的深入反思，代表了一种对本土历史和民族传统的回归与再思考，也代表了一种更具建设性的稳健扎实，求问现实中国发展的学术姿态。"②

这一思想发端于海外新儒家思想。新儒家是在五四"打倒孔家店"的文化思潮中，中国学术界走出的一群坚守中国文化传统并传承儒家思想的人文学者。面对滚滚西潮，他们认定儒家思想是世界文化思想的精华，建设中华现代文化不能离开儒家思想与中国本土文化传统。他们回应20世纪的新变，"援西入儒"，梳理儒家原理，返本开新，重新阐发、弘扬。他们以其丰赡的理论著述与精深的哲学思辨，构建起富有现代色彩的新儒学，实现了儒学在20世纪的创造性转化。尤其从50年代开始至70年代，他们流落台港，易地发展，坚守中国文化精神家园，执著于中国文化灵根再植。他们著述宏富，影响弘远，已蔚然成海外一大思想学派。③

80年代末以来，海外学者对五四彻底反传统的激进主义思潮的批评相继在中国大陆产生影响。美籍华裔学者林毓生的《中国意识的危机——五

刘军宁则指出："保守主义赋予政治的功能是调和、平衡、节制社会冲突与社会矛盾，保障公民的财产权与自由权，维护一个自由的、正义的、和谐的秩序。因此，保守主义的根本政治使命是抵制暴政，维护自由，反对使用强制作为解决社会问题和维系社会的基本手段，尽可能扩大社会的自由范围则是缩小政府使用强制手段的最有效的途径。"《保守主义》，第85页，中国社会科学出版社1998年版。

① 许嘉璐、季羡林、任继愈等：《甲申文化宣言》，2004文化高峰论坛（北京），2004年9月5日。

② 金元浦：《何以"保守主义"，而又"新"?》，《知识分子立场——激进与保守之间的动荡》，第390页，时代出版社2000年版。

③ 朱栋霖：《有根的诗学·序》："新儒家思想以创造性转化的成功获得在东、西方文化国际对话中的重要地位，这对于在当前全球化语境中，中国文化如何面对东西文化冲突、回应全球化与本土化的挑战，具有启示意义。"《有根的诗学——现代新儒家文化诗学研究》，第6页，上海人民出版社2003年版。

四时期激烈的反传统主义》[①] 一书剖析五四"全盘性反传统"的激进主义思想及其思维方式的偏失，以及它所造成的中国意识和中国文化的危机，首创现代化进程中"中国传统的创造性转化"的思想。另一美籍华人学者余英时的《中国近代思想史上的激进与保守》[②] 深刻反思中国百余年来的激进主义，也在中国大陆学界产生了一定影响。进入90年代有李泽厚和刘再复的"告别革命"论[③]，原先持激进主义观点的王元化转而批评五四激进主义[④]，等等。李泽厚曾在《中国近代思想史论》、《中国现代思想史论》中以犀利的批判锋芒，表达激进的思想与文化态度，然而在90年代，他对自己以前的学术思想进行了检讨并撰写了《论语今读》，表示重新回到儒学的怀抱。李泽厚对谭嗣同以来的近代激进主义和五四以来的现代激进主义在社会生活和社会运动中的负面教训进行了深刻的反思，对激进革命的价值和作用提出了责疑，并对儒家文化的现代化改造持正面的看法。诗人郑敏也在《世纪末回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》[⑤] 一文中发起了对激进的五四新文化运动的批判。

90年代后期，后殖民理论开始在中国流行[⑥]，它的理论支持者对西方的话语霸权和文化殖民忧心忡忡，借助后殖民主义理论在反思现代性的口号下对西方文明的普世性和文化殖民进行反思与质疑，张扬文化的民族性和本土性。萨义德《东方学》中译本在中国出版[⑦]，引起中国学者对全球化语境中民族文化的思考与文化自觉。1998年，中国出版了美国学者亨廷顿的名著《文明的冲突与世界秩序的重建》的中译本[⑧]。亨廷顿提出了"文明的冲突"的思想，"这一模式强调文明在塑造全球政治中的主要作用，它唤起了人们对文化因素的注意"，"在全世界，人们正在根据文化来重新界定自己的

---

① 林毓生：《中国意识的危机》，英文版由美国威斯康辛大学出版社1979年出版；中文版（第1版）于1986年由贵州人民出版社出版。

② 余英时在香港中文大学25周年纪念讲座的演讲（1988年9月）。

③ 李泽厚、刘再复：《告别革命》，香港天地图书有限公司1996年版、台湾麦田出版1999年版。

④ 王元化：《清园近思录》，广西教育出版社1997年版。此外有陈来《人文主义的视界》，广西教育出版社1997年版。

⑤ 郑敏：《世纪末回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》，《文学评论》1993年第3期。

⑥ 张京媛主编：《后殖民理论与文化批评》，北京大学出版社1999年版；《后殖民批评》，巴特·穆尔—吉尔伯特等编撰，杨乃乔等译，北京大学出版社2001年版。

⑦ 萨义德：《东方学》，王宇根译，三联书店1999年版。

⑧ 亨廷顿：《文明的冲突与世界秩序的重建》，周琪等译，新华出版社1998年版。

认同"。[①] 等学者提出新轴心时代的文明对话的理念。文明的对话，全球化语境中多元文化共存与文化的自觉，已成为当代中国思想文化界的重要议题。[②] 关注中华本土文化，可以被视为经济、文化全球化进程中中国知识分子民族文化意识的觉醒和对现代性的新思考；思考在全球化语境中中国文化如何定位，如何摆脱西方现代性启蒙的一元视角给中国文化带来的自身被扭曲的焦虑，以新的姿态进入文化全球化格局，重塑新世纪中国文化形象与价值。

《白鹿原》、《曾国藩》、《雍正皇帝》等一批产生社会影响的作品都不同程度地表现出文化本土主义的倾向。

第四节　女性主义文学思潮

女性写作在 20 世纪 90 年代中国文坛呈现空前繁荣的景象，已经成为不争的事实，其中渗透了几代女作家的辛劳。五四时期女性写作更多是在"人的觉醒"的启蒙思想下去追求作为人的权利，但随即面临了"娜拉走后怎样"的迷惘；在十七年文学中，伴随国家的独立，女性走向社会，追求做"与男人一样的"人，女性性别被遮蔽；新时期前后，女性做独立的人的要求与男性的规范发生了冲突，女性陷入雄性化的尴尬境地；80 年代中后期，女性从性别出发，大胆引入性的描写，从自然层面肯定了女性的性别。它们作为一种积淀给 90 年代女性写作提供了思想资源。此时又恰逢人的解放进一步深化，西方女性主义理论在全球包括中国得到广泛的传播。许多女性主义文学论著在 90 年代问世[③]。中国女作家长久蛰伏的女性自主意识与西方女

---

① 亨廷顿提出，冷战后的世界，冲突的基本根源不再是意识形态，而是文化方面的差异，主宰全球的将是"文明的冲突"。《文明的冲突与世界秩序的重建》，第 2 页，新华出版社 1998 年版。

② 朱栋霖：《有根的诗学·序》："尽管全球化过程中经济和文化方面的国家、地区的差异，一元和多元的冲突将持续存在，西方强势资本主义势力早就按自己的愿望，以自己的利益与需求为价值标准对全球化从内容到形式安排就绪，但是真正给人类带来福祉的全球化不应以压抑弱势民族的存在为代价。文化的全球化也不应是西方文化一体化，全球化是世界各民族多元文化的交流对话与融合互补，不应是强势文化对弱势文化的霸权与侵吞。民族文化的现代化应有多种途径和弘扬本土特色。"《有根的诗学——现代新儒家文化诗学研究》，第 6 页。

③ 如刘慧英：《走出男权传统的藩篱》，任一鸣：《女性文学与美学》，戴锦华：《镜城突围——女性·电影·文学》等，它们侧重于用女性理论对具体文学作品进行操作实践；鲍晓兰主编的《西方女性主义研究评介》，张京媛主编的《当代女性主义文学批评》等，侧重于对西方女性主义理论进行专门译介。

性主义理论相互交汇，在女性主义的启发下，她们开始了积极的自我探寻，从而成就了 90 年代的女性主义文学思潮。

西方女性主义是随着西方近现代争取妇女参政和男女平等的妇女解放运动而兴起的思想潮流。在西方，女权主义与女性主义的侧重点分别在权力和性别上，反映了西方妇女争取解放的先后不同的两个时期。西方女性主义理论在发展的过程中又派生出不同的派别，其中影响较大的是英美女性主义理论和法国女性主义理论①。对 90 年代女性写作产生重要影响的是法国派女性主义理论。与英美派不同，法国女性主义更关注女性写作的语言和文本，更多地体现出解构主义特色。首先，这一理论赋予女性以写作的权利，并肯定了写作之于女性的意义。埃莱娜·西苏认为要改变妇女在二元对立关系中被压抑被奴役的地位，只有写作。女性的写作实践又是与女性躯体和欲望相联系的。这就是西苏所提出的“描写躯体”的口号。在写作的过程中，女性对父权制的语言发起了挑战。她们“接受有缺陷的语言，同时对语言进行改造”②，她们用身体“创造了无法攻破的语言”③，用它们去呈现女性特有的经验世界。这些经验曾经被男性世界长久地压抑、遮蔽和扭曲过。因此，虽然这场语言革命所创造的文本或许具有极大的破坏性，但是却照亮了女性曾经的“黑色大陆”，并且赋予躯体写作以一种审美观照和划时代的革命意义。所以在 90 年代以来的女性写作中，我们更多地看到的是女性内心生活的场景，它们具有强烈的反经验色彩和私语化的特征，叙事风格变得异常陌生。她们的写作强调那种在 80 年代被忽略了的角色差异和性别意识。这不仅显示出作家强烈的理论自觉，也显现出自西方女性主义理论的强烈影响。

据徐坤的考察，对私人化女性写作的关注最早见于 1994 年，源起于对林白《一个人的战争》、海男《我的情人们》等作品的讨论。这些作品最初被命名为“女性隐私文学”，并开始用私语化、私人化、个人化等来概括其特点。

---

① 英美女性主义理论的主要代表人物有桑德拉·吉尔伯特和苏珊·格巴。她们在 1979 年推出了名著《阁楼上的疯女人》，对 19 世纪前男性文学中的两种不真实的女性形象——天使与恶魔进行了研究。经过分析她们认为，无论天使还是恶魔，实际上都是以不同方式对女性的歪曲和压抑，这反映出父权制度下男性中心主义的根深蒂固和对女性的歧视贬抑。关于这一点在中国的许多男作家的创作中也有明显的表现。因而这一理论也成为中国女性主义批评的工具。

② 西苏在《美杜莎的笑声》中讲到：“用身体，这点甚于男人。男人受引诱去追求世俗功名，妇女只有身体，她们是身体，因而更多的写作。”女性“通过身体将自己的想法物质化了；她用自己的肉体表达自己的思想”。张京媛主编：《当代女性主义文学批评·前言》，北京大学出版社 1992 年版。

③ 埃莱娜·西苏：《美杜莎的笑声》，张京媛主编：《当代女性主义文学批评》。

命名的不同决定了评论者对它的理解也各不相同。有的侧重于精神立场，强调"个人写作就是跟宏大的规范或宏大叙事相背离的"；有的侧重于书写的内容，"写的是个人的事情，包括个体生活的经历、个体的生命体验、个体的记忆等等"。① 有的论者肯定了90年代私人化写作的文学意义及社会学与政治学的意义，认为"私人化写作这种形式的出现本身，无疑是一个社会文化更加多元，写作空间更加宽广的标志，其积极意义应当充分肯定"②。也有论者从道德角度指责她们出卖女性个人隐私，对其作出批评性解读，或者认为其境界有待提升。③ 女性主义作家大多承认自己是个人化写作，而不喜欢"私人化"的提法。林白说："我更倾向于个人化写作的说法，我认为个人化写作是一种更为纯粹的艺术创造。"④ 陈染则说："恰恰是最个人的才是最为人类的。"⑤ 徐坤说："'私'意指作为单个人的个性之私，一个优秀个体有别于他人的生存独特性，而非单纯的女性之私，女性的个人隐私"，更非"性隐私"。⑥ 她注意到了私人化作为写作手段的策略性意义。还有论者对私人化写作所产生的负面效应表示了忧思，认为女性的躯体写作会被男权文化训导出的"色情"指认为一种奇观，而陷入另一种男权文化的性别指认之中。⑦ 有人认为90年代女性主义写作对西方女性主义理论的借用与我们真正的女性现实不一定适合，因为中国的女性问题比西方要严酷得多；因而仅仅依据女性主义理论来创作未免太狭隘了；而且女性叙事话语的边缘化使之难以进入主流话语之中，她们的喃喃自语使写作成为一种孤芳自

---

① 参见王光明、陈骏涛、南帆等：《九十年代的个人化写作》，《作家》1998年第5期。

② 陶东风在《私人化写作：意义与误区》中从私人经验为主的写作内容、琐碎式的写作方式、小"我"的作者角色、个人心理需求的写作动机四个角度对"私人化"做了界定，并且从私人化写作与群体化、社会化或代言式的写作的比较中，充分肯定了90年代私人化写作的文学意义及社会学与政治学的意义。《花城》1997年第1期。

③ 邓晓芒认为："90年代'女性主义文学'所鼓吹的'个人写作'或'私人话语'，其落脚点仍然是'女人写作'和'女人话语'，所表达的主题往往从反传统滑向了反对男性，从树立个人变质为呵护女人。"又说"一个女性作家的作品如果不能让男性读者也从中读到自己的灵魂，而只是满足着男性的某种窥视欲和好奇心，这种作品就无法达到人道主义的层次，而将局限于传统女性特有的狭隘、小气、自恋和报复心理"。" 因此，真正的私人生活不是孤芳自赏、逃避和害怕环境的生活，而是'一面哭泣，一面追求着的人'(巴斯卡语)的生活，真正的天堂不是'回头看看往昔'和'变成小孩子'就能进入的，而必须努力去寻求和创造。"邓晓芒：《当代女性文学的误置——〈一个人的战争〉和〈私人生活〉评析》，《开放时代》1999年第3期。

④ 王雪瑛主持：《众说纷纭女作家》，《海上文坛》1996年第11期。

⑤ 陈染：《另一扇开启的门》，《花城》1996年第2期。

⑥ 徐坤：《双调夜行船——九十年代的女性写作》，山西教育出版社1999年版。

⑦ 李复威、贺桂梅：《九十年代女性文学面面观》，《文艺报》1998年6月18日。

赏，成为“自己的写作”。就当前中国社会状况而言，还“缺乏一个庞大的女性阅读群体，女性写作因此常常陷入孤立无援的境地”①。

批评所带来的困惑促使我们去寻找女性主义写作的出路。有人提出要对私人化写作进行提升②，与作家陈染所提出的“超性别意识”③ 暗合。

女性主义创作和批评在90年代汇聚在一起，形成了一股颇有声势的女性主义文学思潮。这一声势所营构的浓厚的女性主义氛围，使得90年代女性写作不仅只有女性主义写作这一支，而是包容万象，呈现为“乱花渐欲迷人眼”的纷呈景象。女性主义文学思潮的意义已超出了它自身，它在实质上起到了联合女性写作的纽带作用，对促进女性写作的繁荣具有一定的历史意义。

---

① 赵勇：《怀疑与追问：中国的女性主义文学能否成为可能》，《文艺争鸣》1997年第5期。

② 王绯和荒林认为，女人既承担女人的角色，也承担着人的角色，因而既要超越男性秩序对女性的规约，也要超越女性话语被“奇观”的境遇。

③ 陈染：《超性别意识与我的创造》，《钟山》1994年第6期。

第十三章
90年代小说

第一节　90年代小说概述

置身于全球化和市场化语境的90年代小说呈现出空前的开放性、多元性。随着政治、经济、文化高度同一的社会同质性的瓦解，文学逐渐淡出社会文化中心而进入边缘，获得了自由的存在、发展空间。市场规则的限约，使小说在与商业化世俗化的冲突与矛盾中，呈现出复杂暧昧的纠葛，形成了90年代小说独特的存在方式、思想内涵、审美特征。90年代小说经历了从惯性写作到自觉写作、从一元到多元、从中心到边缘的动态发展过程，回到了其本源位置并艰难地确立了其本体性，在拓展生存空间的同时开始享有真正的心理和精神自由，实现了在风格、形态、思维等各层面上从一元到多元的转化。主流小说、先锋小说、新生代小说、新历史小说、女性小说等各种旗帜招展于世纪末中国文坛，成为一道引人注目、发人深思的风景。

1985年后，刘恒的《狗日的粮食》、池莉的《烦恼人生》、方方的《风景》等小说以与传统现实主义不同的题材取向、叙事方式、情感表达，呈现出一种新的气息和风格，被称为新写实小说。90年代，新写实小说形成了新的发展轨迹。池莉的《太阳出世》、《你是一条河》，方方的《祖父在父亲心中》、《桃花灿烂》，刘震云的《一地鸡毛》，刘恒的《苍河白日梦》，叶兆言的《挽歌》、《关于厕所》等是新写实小说在90年代的成果。

刘恒(1954—　，北京人，原名刘冠军，曾在海军服役，退伍后当工人)的小说在写实中深深融和着现代主义精神气质，注重对人的存在意义的追问，对人的宿命结局的解剖，作品中弥漫着孤独的意蕴和较强的心理分析色彩。《狗日的粮食》中展示了一个基本的人生命题：吃饭与生存。吃饭成了瘿袋女人生命中的唯一目的；生命因放逐了意义而沦为生存的悲剧。《伏羲伏

羲》故事的显性层面是一个家庭(杨金山、杨天青和菊豆)的乱伦,而隐性层面则在于揭示了生命原欲与伦理冲突的人性悲剧的不可避免。《虚证》具有很强的心理分析色彩。小说以"我"的视角展开了对郭普云的心理探寻。郭普云的性格构成里面暗含了悲剧的宿命因素,他的悲剧是性格的也是宿命的。《白涡》剥离了周兆路和华乃倩情欲之中的爱情光环,还原了作为情色动物的人的悲剧性存在图景。《苍河白日梦》中宿命的表现具有了更深的文化意蕴。奴才"耳朵"眼中的高贵者和低贱者都是欲望的迷恋者和追逐者。郑玉楠、曹光汉以及洋鬼子大路的悲剧都暗示了命运的不可抗拒性。即使是生活的变革者最终也成为命运的否定者。小说中的人性景观灰暗、阴冷、孤寂,弥漫着文化悲观主义的气息。[1]《贫嘴张大民的幸福生活》是刘恒90年代中后期的重要作品,可以看做是他创作的重要转型。小说放弃了在此以前的灰暗阴冷的叙述基调,而代之以一种调侃和幽默去化解生存的苦难。我们第一次在刘恒的作品中看到了"贫嘴嘎舌"的张大民和作者所定义的"幸福人生"。张大民的幸福生活是苦中作乐,忍着生活的伤痛寻找活下去的理由、乐趣和支撑。生存空间的狭小,生活的拮据,家庭内外的苦涩都没能压抑住他含泪的微笑与面对。"幸福"虽然具有反讽意味和悲剧色彩,有无尽的感叹和无奈,但张大民毕竟可以通过耍贫嘴来缓解生存的无法承受之重,可以通过对生活的戏谑来抗拒苦难的围困。这里"贫嘴"不是油嘴滑舌,而是医治生活创痛的必要方剂,是张大民式的下层民众的生存智慧和精神哲学。藉此,张大民才能穿越苦难的荆棘,消融于"幸福生活"之中。刘恒自己这样吐露他在创作上的变化:"前几年写《苍河白日梦》,终于掉进悲观的井里,竟然好几次攥着笔大哭不止,把自己吓了一跳……到《贫嘴张大民的幸福生活》终于笑出了声音……"[2] 虽然刘恒的小说里充满了苦涩、困境、宿命甚或死亡,但他仍然充满了对生存的热爱与渴望。我们看到的是一位严肃的作家对生活的认真勘探和思索。

在90年代的文学格局中,新写实小说在其初期占有着举足轻重的地位。这些小说进一步完善了新写实小说的艺术原则,在小说的文化探索和形而上精神方面也比80年代小说有了新的超越。在艺术上,新写实小说已由80年代较典型的悲剧形态向着谐剧甚至喜剧的形态转化,某些小说如刘

① 参见吴义勤:《反神话的写作——刘恒长篇小说〈苍河白日梦〉阐释》,朱栋霖主编:《文学新思维》下卷,第560—568页,江苏教育出版社1996年版。

② 胡璟、刘恒:《刘恒访谈录》,《小说评论》2003年第3期。

震云的《故乡相处流传》、池莉的《白云苍狗谣》等已具有了后现代主义小说解构、消解神圣意识形态的鲜明反讽特征。这表明新写实小说已具有了更为开放的艺术视野和多元的艺术手法。当然，新写实小说也有致命的局限，比如他们在反对对生活进行整体把握的同时，又因过分零乱、琐碎的描写而显得缺乏想像力和艺术上的高远境界①；他们在追求生活表现的原生态和“零度情感”的同时，叙述的过于沉闷、单调也导致了小说艺术魅力的丧失。这些也许是新写实小说进入90年代中期之后日趋式微的一个主要原因。

新体验小说是《北京文学》在1994年推出的一种强调亲历性、可读性的小说创作。其代表作有陈建功的《半日追踪》、刘庆邦的《家道》、毕淑敏的《预约死亡》、李功达的《枯坐街头》、袁一强的《“祥子”的后人》等。它以亲历性为基点，强调作家以生活参与者的身份去亲历民间生活，体验现实真味。“也就是说，叙事者将与被描写者一起成为作品的主人公，叙事者的亲历线索将是小说的线索之一。”② 新体验小说以纪实为叙述方式，以第一人称叙述视角构成顺时序的叙事结构，重视亲历过程的真实生动和作品构架的自然流畅。小说多方面记录各色人群的生存状态，凸现低层世情，揭示社会问题，具有较强的民间趋向。新体验小说把质朴作为其审美追求，具有鲜明的平民色彩。但它过于注重亲历性、纪实性，缺少虚构、想象的艺术魅力；偏重生活亲历中的表面感受，忽略更深层的思考和开掘。

新现实主义小说，又称现实主义冲击波，在取材上贴近现实，表现出强烈的现实参与意识。它以河北“三驾马车”——谈歌、何申、关仁山的崛起为标志。谈歌的《大厂》、何申的《信访办主任》、刘醒龙的《分享艰难》、张继的《黄坡秋景》等中短篇小说及张宏森的《车间主任》、周梅森的《人间正道》、张平的《抉择》等现实主义长篇小说都以其重要的关注当下品格而引起关注。评论界称其是对新写实小说的全面超越，是“现实主义的大潮再起”，是主旋律文学创作的重要成果。与新写实小说相比，它仍有着对人的生存本质的勘探和对个体生存困境的表现，但当下性和情感性特征得到了强化，并形成独特的艺术风格，为90年代文学的发展提供了新的可能。新现实主义小说

---

① 张炯提出：“‘新写实’小说的‘新’就‘新’在它着意表现人的生命体验、生命冲动和生存困境，然而它的局限也恰恰在这里。它不是在完整的意义上展示生活的‘原生态’，‘生活的本相’，而是在自己的选择中有意忽略和淡化生活中本来有的重大社会冲突和标志不同社会形态的带有本质性的社会关系以及受这种社会关系所制约的人物性格的社会内涵。”张炯：《“新写实”小说座谈会辑录》，《文学评论》1991年第3期。

② 陈建功：《少说为佳》，《北京文学》1994年第2期。

虽有明显的主旋律特征,但与以前意识形态色彩强烈的文学还是有很大的区别。它对90年代文学的贡献表现在:一、浓郁的时代感和对当下生活气息的敏锐捕捉和成功表现。关仁山的《大雪无乡》、谈歌的《大厂》、张继的《黄坡秋景》、刘醒龙的《分享艰难》等小说既承续了五四问题小说精神传统,在艺术魅力上又有大的超越。二、成功塑造了一系列具有当下感与典型性的人物形象,对世纪末中国社会中下层官员的刻画尤有深度和新意。《大雪无乡》中的镇长陈凤珍、《九月还乡》中的兆田村长、《大厂》中的厂长吕建国、《黄坡秋景》中的黄大发、《分享艰难》中的孔太平都是有时代感和立体感的形象。三、艺术上对无技巧境界的追求。小说注重以生动的生活画面和生活细节凸显时代感和现实感,而且对时代心理和人物心态的刻画也都来自生活本来面目。尽管新现实主义小说反映现实生活尚欠深刻,但在90年代文学格局中有着不可替代的位置。

在主旋律类的作品中,张平的长篇小说《抉择》(1997)[①] 为其代表,1998年获茅盾文学奖。《抉择》的成功首先在于作家敏锐地捕捉到了当前社会生活中反腐败和国企困境这一重大题材,小说展示的各种矛盾尖锐激烈,令人触目惊心。另一方面,小说又以大量的笔墨展示了普通工人的贫困,展示了他们对腐败分子的愤怒以及对企业、对党的感情。小说没有简单地把主人公李高成处理成一个高大全的英雄,而是通过一个个情节展示了他复杂的情感世界与内心世界,表现了他的痛苦与彷徨。他在家庭、爱情、个人与党的事业方面的一次次抉择,无不写得真实深刻,具有情感的震撼力。

90年代历史小说呈现蓬勃发展的势头,出现了一批颇具文学与史学价值的优秀作品。由于作家主体性的强化和新的历史观、文化观和文学观的注入,90年代历史小说力图站在当今文明的高度,以现代审美眼光关注民族的历史和未来,以深邃的理性发掘民族精魂。作品的史诗性与文学性增强,人性与人情的因素渗透其中。代表作有二月河的《康熙大帝》、《雍正大帝》、《乾隆皇帝》等清代帝王系列小说,唐浩明的《曾国藩》,刘斯奋的《白门柳》,凌力的《少年天子》等少年皇帝系列小说等等。

新历史小说是与传统历史小说在创作理念、叙事方式、语体特征、审美意趣等方面迥然相异的一种文学创作实践。它不以真实历史人物和事件为

---

① 《抉择》,原载《啄木鸟》1997年第2、3、4期,1997年8月由群众出版社出版,到2000年9月已印刷13次,发行近百万册。这也从一个侧面说明了这部小说的受欢迎程度。2000年,该小说被改编为电影《生死抉择》。

框架来构筑历史故事，而是把人物活动的时空推到历史形态中，来表现当代人的人生态度与思想情感。从创作形态上看，它既是新写实小说原生态展示历史和生活的一个重要模式，又是新潮小说摆脱孤独困境的钥匙；它消解了新潮作家因读者冷漠而生的心理彷徨，使其获得了再展雄风的机遇；从理论上看，它是一种有着哲学内涵的“元历史”，是对历史的哲学沉思，是作家精神活动的载体和媒介。① 只有从作家的精神气质与思维方式入手才能把握新历史小说的实质。

新历史小说独特的精神气质和思维方式，首先体现在作家的人文关怀上。它在现实困境中将文学切入历史，把文学的现实品格提高到文化哲学层面，使小说中的现实人生获得了历史性。这种历史内涵本质上是一种主观的历史，一种历史的关怀。作家试图通过对历史的解读发现人的命运的本质。苏童的《米》和余华的《在细雨中呼喊》通过叙写人物的人生际遇，寓言式地探讨人的生存方式和生存困境，揭示人类命运的悲剧性。

其次，新历史小说是作家危机意识的产物。它通过对往昔人类经验的追忆，以历史形态的灾难演示人类末日的前景，从而在艺术上为自己扩张心理承受能力。因此，新历史小说热衷于展示灾难、毁灭、死亡、痛苦等主题，如余华的《难逃劫数》、《现实一种》、《河边的错误》等。新历史小说创造了一种主观性、抒情性很强的文本，它充满作家主体文化介入的主观情感。新历史小说中的历史已非本原意义上的历史，它转化为一种有意味的文学方式。同时，新历史小说使小说的现实时空进人心理学意义上的历史时空，不仅增加了小说的心理内涵和主题深度，而且极大地发挥了小说的叙述功能，“过去的历史”和“未来的历史”都是基于作家内心的艺术假定，对于作家来说，小说开端和结局处于同一起跑线上，时间秩序只是一种叙事策略和表达手段。《在细雨中呼喊》以预言式叙事和分析式叙事两种方式构成一个独特的文本：通过前者，作家寓言式地表现了人生的现实与历史，揭示出人类生存的终极命运；通过后者，小说形成了哲学思辩般的语言基调，使小说具有凝重沉郁而又热烈深刻的艺术特色。

再次，新历史小说无意再现历史真实，而着眼于拟构一种整体的具有历史意味的文化氛围，从更深层次突入现实，在哲学高度上观照人类生存的历史。因此，新历史小说的怀旧并非主张文化倒退，而是意味着文化重建。叶

---

① 关于历史小说的理论研究，参见吴秀明：《文学中的历史世界》，吉林教育出版社 1994 年版；《历史的诗学》，浙江人民出版社 1994 年版。

兆言的《追月楼》、《半边营》、孙华炳的《落红》、苏童的《红粉》、《妻妾成群》等都用历史误读方式，呈现出明显的文化色调。这方面，张承志的《心灵史》、陈忠实的《白鹿原》、张炜的《九月寓言》三部具有史诗风格的新历史小说可谓代表。此外，新历史小说的代表作还有叶兆言的《花影》、《1937 年的爱情》，格非的《敌人》，刘震云的《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》、《温故 1942》，尤凤伟的《生命通道》、《中国一九五七》等。

90 年代女性小说明显在走向集体性成熟。在 90 年代女性作家的多元构成中，首先是那些穿越 80 年代、在 90 年代风采依旧且初显大家风范的女作家。王安忆的《叔叔的故事》、《纪实与虚构》、《长恨歌》等小说显示出她在对世界感受的深度上，在对小说叙事现代性的探索上进入了一个新的境界。池莉在 90 年代既保持着难能可贵的高产状态，在对生活的整体观照能力和艺术提炼能力上也有了进步，《霍乱之疫》在艺术构思和谋篇布局上的成功显示出作家在艺术上的攀升状态。

迟子建(1964— ，大兴安岭人)的《日落瓦窑》、《白银那》等小说叙事老练、流畅，对世道人心的把握举重若轻。《伪满洲国》是迟子建用民间立场对历史的一种书写。这也是小说最大的成功之处，即“她建构一个宏大历史框架时，其艺术着眼点恰恰是那些最细小、最边缘的东西”[①]。它真正实践了迟子建关于“历史是日常的”的观点[②]。然而，小说零散化的历史、过于繁复的情节和众多的人物形象却破坏了历史的完整性和深刻性，也破坏了她正面建构历史的努力；对人性的挖掘流于浮泛，在对庞大叙事结构的操纵上也显得力不从心。她 90 年代的小说同前期作品有着内在的一致，都散发出忧伤而温暖、宁静又悠远的韵调。

铁凝(1957— ，生于北京)在 90 年代一直坚持其早期小说对艺术完美性的追求，80 年代末的《玫瑰门》和 90 年代的《大浴女》体现出作家对艺术创作多维性的尝试。《孕妇和牛》是一篇富有诗意的小说，诗性的画面、诗性的语言，让人感觉铁凝又回到了“香雪”的时代。农妇由生理变化所引发的对生命意义的思考，展现出了一个从大山走出来的农妇文化人格的觉醒。这种内涵的挖掘又显示了铁凝对“香雪”的超越。《大浴女》以主人公尹小跳为叙述视角，主要叙写了章妩与尹小跳、尹小帆母女两代女性及有关人物在

---

① 吴义勤：《历史·人性·叙述——新长篇讨论之一：〈满洲国〉》，《小说评论》2001 年第 1 期。

② 迟子建：《我只想写自己的东西》，《小说评论》2002 年第 2 期。

感情方面的恩怨纠葛。小说采用了“反思对话”[①] 的文体形式，借尹小跳的内心反思与对话将她和其他众多人物的潜在的隐秘心理都尽现出来。尹小跳的自我叩问“荡涤了人复杂而幽深的灵魂”[②]，反映了人追求完善人格的内在欲求。这正是小说的主旨所在。铁凝一直思索着人的深层次的问题，心灵探寻是她创作的追求[③]。她探求人的美好心灵，也不惮暴露人的丑恶灵魂，然而不变的是作家对“人类和生活永远的爱和体贴”[④]。这一追求使铁凝的作品具有温暖而冷静、清新而凝重的风格。

构成90年代女性写作另一极的，是陈染、林白、徐小斌、徐坤、斯妤、张欣、张梅等在90年代崛起的女作家。她们体现为两种不同的创作倾向。一是以陈染、林白为代表的私语化。在此类作品中反传统叙事、反男性经验的女性叙事初见端倪，女性意识得到了明确体认，并且开始从性别自觉过渡到话语自觉。从《嘴唇里的阳光》、《在禁中守望》到《私人生活》，陈染都以一种呓语式的内心独白对女性的私人隐秘体验进行大胆的挖掘和表现。林白在《守望空心岁月》、《回廊之椅》等小说中对女同性恋、自恋等尖锐而边缘的女性经验进行了率真而大胆的言说。《一个人的战争》更以自传式文本凸显女性成长历程中刻骨铭心的记忆。海男的创作也基本属于此类。二是以徐坤、斯妤为代表的解构性女性写作倾向。此类作品直接以对男权世界和男性文化秩序的怀疑、解构为目标，张扬女性主义。徐坤的《白话》、《狗日的足球》、《厨房》以调侃、反讽的方式对男权世界实施无情的解构，在喜剧色彩中蕴涵沉重的思考。斯妤的《红粉》、《故事》等重在对荒诞人生遭遇的体验和书写。张欣、张梅等人则通过对转型期女性沦落、扭曲的心路历程和情感与理智、欲望与灵魂的透视，达到对现实、历史和女性命运的多重反思与批判。

卫慧、棉棉是70年代出生的女作家群中最有代表性的作家，她们都在90年代开始创作。卫慧的主要作品有《梦无痕》、《蝴蝶的尖叫》、《像卫慧那样疯狂》、《欲望手枪》及《上海宝贝》等；棉棉的主要作品有《九个目标的欲

---

① 王一川：《探访人的隐秘心灵——读铁凝的长篇小说〈大浴女〉》，《文学评论》2000年第6期。

② 王春林：《荡涤那复杂而幽深的灵魂——评铁凝长篇小说〈大浴女〉》，《小说评论》2000年第5期。

③ 铁凝说：“我以为文学是对世界的一种理解和把握，是对人类命脉的感悟和摸索……希望通过这些作品探求人和世界的关系，探求人类心灵更深的层次。”转引自盛英：《二十世纪中国女性文学史》，天津人民出版社1995年版。

④ 朱育颖：《精神的家园——铁凝访谈》，《小说评论》2003年第3期。

望》和《糖》等。《上海宝贝》叙述了女主人公“我”与天天和德国人马克之间的感情纠葛。“我”爱天天，但天天却无法满足“我”的性欲望；对马克，“我”只迷恋他健美的身材。“我”无法把握自己，在情与欲的漩涡中不能自拔。《糖》叙述了“我”与赛宁、奇异果、谈谈之间奇异的情感经历。“我”爱赛宁，为了他而吸毒、折磨自己，但赛宁终究是不爱“我”的。这两部小说都在2000年出版，都带有作家本人生活的影子。卫慧曾直言不讳地讲《上海宝贝》就是一部半自传体的书。小说中酒吧、迪厅等生活场景弥漫着一种中产阶级的后现代气息。尤其是文本中充斥着大量对性、身体的描写，不仅显现出一种强烈的媚俗倾向，而且她们轻狂肉身的形而下表演对陈染、林白等私人化写作在精神层面的形而上追求的置换，改变了私人化写作原有的格局，消解了其原有的叛逆姿态，致使女性写作出现某种程度的变异。当然她们作品中也有值得思索的东西，如对以父亲为代表的传统的反叛，对灵欲统一的真爱的追求，对迷途少年的教育等等。90年代女性写作也存在作家如何突破与不自我重复，以及如何保持旺盛的艺术创作力等诸多问题。

鲁羊、韩东、朱文、陈染、林白、徐坤、海男、述平、张旻、东西、毕飞宇等一批作家以其独特的存在活跃于90年代文坛，被称为新生代作家。他们因文学风格的差异可分为四类。一是哲学型（或技术型）。这类作家继承80年代新潮小说的探索风格，注重对深度主题的文学化表述，文本的晦涩与技术上的实验色彩与80年代新潮小说一脉相承。以鲁羊、东西、刘剑波等为代表。二是写实型。侧重对当下的现实书写，文本透露出浓郁的时代心理写实气息。对商业语境下种种生存现实进行多方透视和描写，追求一种朴素的与生活同构的叙事方式，具有强烈的生活感、现实感。代表人物有朱文、韩东、邱华栋、述平等。朱文的《我爱美元》、邱华栋的《手上的星光》等构筑现实社会的欲望之壑，描述当下人生的迷惘、困惑及无所依托的虚妄。三是以毕飞宇、李洱为代表的诗意型。追求诗意在现实生活中的跳跃和播撒，尊崇个人体验和自由想象的无限灵动性和语言游弋的极大张力。毕飞宇的《叙事》、《祖宗》等作品以纯粹的个人话语包涵对现实人生的即时体验和个体感受，具有非凡的想象和深刻的哲学意味。四是以陈染的《私人生活》、林白的《一个人的战争》、海男的《女人传》等为代表的私语型。强调纯粹私人化的生活体验和边缘经验。它尽管在形式上仍具实验色彩，但实验性几乎被淹没于梦幻般的对个体心理体验的宣泄中。同时，新生代作家又有诸多相似性。首先，他们都是90年代边缘化文学语境的产物。在边缘处写作、在边缘处叙述使他们能以一种平和、淡泊、超越的心境来观照、理解和表现

生活，最大限度地释放自己的想象，自由营构真正属于自己的个人话语。其次，新生代小说是80年代新潮小说的直接接续。后者以对文学观念的全面背叛和对各种文学形式的成功演练，作为一种文学成果被前者继承，使其个人化风格能在较高的艺术起点上真正自由地展开。而新潮小说的困境、失误也为新生代避免重蹈覆辙、再走弯路提供了有益的借鉴。

新生代小说的基本特征表现在作家对生活、存在的某种独特的体认、言说和呈现上。一方面他们认为，写作等同于生活本身。"在边缘处"既是对其文本状态的描述，更是对其生命状态的描述。在他们看来，小说写作是"作为特殊的精神冲突和难题"①，甚至有时是用来"克服自己难以克服的某种情绪，为了更好地生活下去"②，而小说的价值就是"行走在现实泥土之中的人内心的一种飞翔的愿望"③。在此，小说家的人生方式与小说方式发生了同构与重叠，小说写作与作家的个体存在在本质上对应等同了起来。这种小说方式与人生方式重合的姿态直接导致了新生代作家对自我经验的偏执和坚守，也体现出其个人化的小说理想。另一方面，"在边缘处叙述"也表明新生代小说在艺术形态上对"返朴归真"境界的追求。一是叙述人的返朴归真，新生代小说中的叙述者大都被还原为以主人公形态出现的与作者几乎同构的生命个体。二是叙述方式的返朴归真，返回小说叙述的初始状态，生活流程与故事流程紧密相联。三是语言的返朴归真。方言、口语和本色生活语言构成文本的主体。作者以朴实无华的文字讲述一个个当下的生活故事，具有原初、真实的生命气息和粗糙、质朴的形态。

新生代小说在对自我经验的偏执和坚守中确立其写作的支点和出发点。小说中的经验主要呈现为欲望化和私人化两种形态。前者往往从一个特定角度切入当下社会和当下个体。何顿对小生产者积累财富过程中无限膨胀的人性欲望的纪实，邱华栋对都市"玩主"追逐金钱、游戏爱情的欲望化生命的放大，朱文对知识分子欲望化心理的剖析等等，都是对当代整体生存景观和心理氛围的表现。后者则体现为一种个性化、私人化经验，尤其是在对边缘经验的发现和言说中凸现个体的生命存在。韩东、鲁羊、刘剑波等作家的诗人化的经验构成了新生代小说私人化景观的一个层面，而陈染、林白、海男、徐小斌等新生代女作家对女性个人化经验的言说则代表了私人化

---

① 韩东：《小说的理解》，《作家》1992年第8期。
② 朱文：《片断》，《作家》1995年第1期。
③ 鲁羊：《天机不可泄露》，《钟山》1995年第4期。

景观的另一个层面。

新生代作家常在文本中表现出穿越生存表象、直抵生命本真的愿望，这使其小说对人类生存的关怀透发出某种哲学意味。他们以个体生命经验的方式切入对生命的哲学追问。与前期新潮小说对西方现代派理念的观念性认同、趋附不同，它赋予哲学问题以强烈的生命性、真实性。陈染的《时光与牢笼》、《无处告别》、《潜性逸事》等充满女性自我经验的小说对人类生存之痛的抚摸与言说，对女性成长史的回顾，都赋予其对"存在"的哲学思考以鲜明的体验性和生命性。张旻的《校园情结》、鲁羊的《银色老虎》、《九三年的后半夜》、朱文的《我爱美元》、邱华栋的《环境戏剧人》、何顿的《无所谓》等小说也都在极具现实经验性的画面中触摸到现代人的生存困境和心灵痛楚。王德威在评论"世纪末的私小说"时说："'孤独的人是无耻的'，陈染如是写道。这里有多少无奈与反讽！但也就因着这'无耻'的生存环境，作家们反而抛弃了随俗从众的负担与舆论的局限，自顾自的开始窃窃私语起来。"①

新生代小说也存在明显的问题和局限：精神意义和美感的缺失、叙述的琐碎和粗鄙化、作品气度和格局的狭窄、自我的重复和模式化倾向等，这都阻碍着它向更高的境界迈进，因此也受到批评②，也有人对其单一与浅弱提出质疑③。

90年代长篇小说创作进入继60年代后的第二个繁盛期。1993年随着陈忠实的《白鹿原》和贾平凹的《废都》的畅销以及"陕军东征"，引发了长篇小说热。各大文学刊物和出版社纷纷推出系列长篇小说，如"先锋长篇小说丛书"、"小说界文库"、"探索者丛书"、"布老虎丛书"等。主要作品有苏童的《米》，余华的《在细雨中呼喊》、《活着》、《许三观卖血记》，张炜的《九月寓

---

① 王德威：《夜半无人私语时——世纪末的私小说》，《众声喧哗以后》，第380页，台北麦田出版2001年版。

② 韩少功批评当下小说的通病："信息重复和信息低劣是当下很多小说的通病……这些人们通过日常闲谈和新闻小报早已熟知腻味的内容，小说再拿来挤眉弄眼绘声绘色炒一遍，无疑是'叙事的空转'。这些小说大量充斥自恋、冷漠、偏执、贪婪、淫邪……几乎成了恶俗思想和情绪的垃圾场。某些号称改革主流题材的作品，有时也没干净多少，改革家们在豪华宾馆发布格言，与各色美女关系暧昧然后走进暴风雨、沉思祖国的明天……这其实是一种对腐败既愤怒又渴望的心态，形成了乐此不疲的文字窥视……个性并非孤芳自赏的产物。一个人总是把自己孤立在私宅或者荒漠，不叫个性……个性是人进入社会化和历史化的产物。"《个性》，《小说选刊》2004年第1期。

③ 王晓明："1993年以后多样性减弱，这不是由于文学受到政治的干预，而是作家的创作和社会上一般的流行思想太近，看起来很个人化，实质上是社会上流行的思想和观念，这影响了相当多的作家的创作，丰富性和多样性由此减弱。"《当代学者、评论家谈中国当代文学》，《中华读书报》1999年9月29日。

言》,陈忠实的《白鹿原》,贾平凹的《废都》,刘震云的《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》、《故乡面和花朵》,王安忆的《长恨歌》,史铁生的《务虚笔记》,韩少功的《马桥词典》,阿来的《尘埃落定》,曾维浩的《弑父》,陈染的《私人生活》,林白的《一个人的战争》,张承志的《心灵史》,朱苏进的《醉太平》,莫言的《丰乳肥臀》,铁凝的《大浴女》等。

莫言1995年发表的长篇小说《丰乳肥臀》,以“丰乳肥臀”作意象写了一个极善生育的母亲一生的坎坷经历。一时间作品引起很多争议,莫言对作品的辩解又引发更激烈的讨论。有的认为书名太“浅直”、“浅露”、“媚俗”,对书中“丰乳肥臀”的“描绘过多”,且以母亲的“丰肥”部位指称神圣的母爱,难免有“不雅之诮,媚俗之讥”①。今天回过头看,“丰乳肥臀”这个标题仍无法否认它在泛性浪潮影响下的商业炒作性,作者的初衷是希望通过一个俗艳的题目表达对母亲的礼赞、对大地的讴歌、对战争与历史的深沉思考这样一个较为严肃的主题,以期达到商业效益与文学审美的双丰收。但是莫言采用了一种戏耍的、调侃的、不恭不敬的语调来叙述这个充满苦难的故事,让接受者心里别扭。毕竟,母亲和母爱应该是庄严仁慈、纯洁无私的,唯有这种母爱才值得人类讴歌。而莫言笔下的母亲上官鲁氏为了替上官家族延续香火以改变自己在家庭中的地位和命运,她不顾一切地向土匪、和尚、江湖郎中、外国传教士八个男人“借种”,生下九个女儿和一个儿子。为保住儿子上官金童这根独苗,她特造“哺乳服”,对儿子金童娇惯放纵,结果养出一个“一辈子吊在女人奶头上的窝囊废”。上官鲁氏固然是个勤劳肯干的尽职尽责的母亲,然而她的为生育而生育、为欲望而生育以及由此带来的种种不幸遭遇,似乎很难与博大深沉、宽厚仁慈的母爱联系起来一同礼赞。另一方面作家塑造了孱弱无能、退化到婴儿状态的上官金童这一形象,在一定程度上含有文化隐喻色彩,表现出对中国现代文化和知识分子的反思。

阿来的长篇处女作《尘埃落定》(人民文学出版社1998年3月),以奇异的艺术感觉、神秘的叙述风格以及来自语言和文本深处的那种独特魅力,为90年代的先锋文学注入了新的生机与活力,是本时期文学创作最重要的收获之一。

《尘埃落定》首先打动人的是它的精彩曲折的故事。小说人物众多,线索复杂,向我们讲述的是一个声势显赫的土司家族、土司王朝覆灭的故事。

---

① 刘蓓蓓、李以洪:《母神崇拜与“肥臀情结”——读莫言的〈丰乳肥臀〉解》,《文艺评论》1996年第6期。

一方面，权力、财富、爱情、复仇、阴谋、叛变、战争这些紧张的情节符码自始至终都在推进着小说的叙事历程，制造着一个又一个惊心动魄的悬念；另一方面，在紧张的故事缝隙里又全方位地展示了土司王朝的历史、文化、宗教和神秘的风俗人情，使得小说情节有了饱满的内涵。其次，《尘埃落定》在历史破败的寓言中所表达的那种精神哲学与生命哲学也给人以深深震撼。从主题层面上来说，《尘埃落定》无疑是一部历史的寓言，是对土司王朝历史的一次凭吊。土司制度必然灭亡的宿命，在与一个个具体的家庭，一个个具体的人，一个个偶然的历史事件遭遇时，就有了特殊的内涵。此时，历史有了人性，有了血肉，有了生命。与此对应，偶然与必然、善与恶、美与丑、血腥与残酷，也就不再那么绝对，而是充满了玄机与奥妙。在阿来的哲学里，历史的覆灭首先源于人的覆灭，历史的失败，首先也是人的失败。从这个角度来说，与其说《尘埃落定》是一个王朝的挽歌，还不如说是一曲人性的挽歌，作家对人性洞察的深度构成了小说思想力量的一个重要根源。当然，神奇的还有它的叙述。小说以一个傻子的视角来叙述故事，一切都在主观的“我”的视域里展开。“我”与生活格格不入，但是却有着超时代和超现实的预感与举止。“我”是一个旁观者，但却是土司王朝兴衰历史的见证人。这大概就是作者所要表达的聪明人和傻子的哲学。叙述者的“傻”赋予小说以神秘的气息、朦胧的美感，也赋予小说以特殊的真实感，甚至还赋予了破败的历史以一种哀怨的浪漫与诗情。整部小说如泣如诉，语言纯净透明，结构单纯整饬。可以说，阿来叙述的虽是一个传统的历史故事，但是神奇的艺术想像力和充满现代艺术感的文体风格，带给读者的却是纯粹先锋性的艺术体验。这大概是《尘埃落定》在艺术上最为成功的地方。

《中国一九五七》是尤凤伟的力作。作家旨在以自己的真诚和勇气真实而冷静地再现 1957 年发生在中国的那场梦魇般的运动。作品围绕北京 K 大学一批知识分子在整风反右运动中获罪落狱后在农场劳动改造的事件，展露了大量惊心动魄且鲜为人知的历史真相，揭示了在特殊历史境遇下人性中的善恶、生存、欲望、性爱等多个层面的复杂形态，可谓是一代知识者的罹难史与心灵史。《中国一九五七》的艺术特点在于以现代性的个人叙事，将历史放在具体的生命境遇与生存境遇中予以还原，品味特殊时期的人性人心，写历史的人。在结构上，用看似随意的散点式空间事件建构故事，叙述过程就是一个文体实验过程，文中有文，小说中有小说，日记、札记、人物

志熔于一炉。[①]

90年代长篇小说以独特的视角切入生活，对生活进行深入开掘，艺术表现的空间较80年代更为开阔。一方面，对史诗性的追求使作品的思想性和哲学性大为加强。另一方面，小说体现出较强的文体意识，尤其是新潮长篇小说的崛起使作品的艺术含量大为增强。

90年代小说创作呈现出多元并存、多向发展的总体特征和趋势。首先，90年代小说普遍放弃了对形而上价值的执著探究，转向对现实生存场景、生存状态和生存体验的展示；它普遍放弃了文学的深度模式建构，采用日常化的低调叙述。新写实、新体验、新历史、新现实主义、新生代以及女性小说，无不显示出这一普遍的艺术倾向。其次，在群体性写作氛围中注重对个人经验、个体特征的呈现。80年代的小说，从伤痕、反思、改革到寻根、现代派，呈现出浪头相逐的发展状态，每一时期都有一个主潮，形成一个明显的历时性过程。新写实、新历史、新生代等旗帜下松散地聚集了一批自由写作者。他们听从内心的召唤，从个体生存境遇出发，对个体生存现实、精神现实进行个人化思考和个体化表现，形成了小说的个体化艺术特征。"我们可以说，'小叙事'是90年代文学切入文学性内容的'窗口'，并使'大叙事'在90年代文学中多少显得有些空洞。"[②]无论是哲学型(技术型)、私语型还是诗意型、写实型，每位新生代作家都有纯粹个人化的小说态度和独立不群的文本方式。张炜、张承志、史铁生等作家的"理想主义写作"也同样具有鲜明可辨的个体特征。再次，90年代小说寻求各种艺术样式、文学体裁、艺术手法的贯通融汇，体现出较自觉的文本意识。述平的《晚报新闻》、刘震云的《温故一九四二》、王安忆的《纪实与虚构》、陈染的《私人生活》、徐坤的《先锋》等把新闻、文献考证、音乐、美术等非文学因素纳入创作中；《家族》、《柏慧》、《马桥词典》中有散文、随笔乃至词典的元素，《故乡面和花朵》则使用了书信、电传、附录、歌谣等叙述手段。《关于厕所》、《叔叔的故事》则是"元小说"的创作实践。90年代小说以极大的艺术包容性进行了卓有成效的文体实验和文体创造。最后，民间的发现和传统审美趣味的回归。民间不仅是一种创作题材，一种叙述视点，更是一种生存状态和审美意趣。90年代作家在民间这个多种文化因素缠绕并生的丰富驳杂的世界中寻找精神和思想的共鸣点，并在写作实践中确立自己的价值立场和思想原点。思维方式、话

① 吴义勤：《艺术的反思和反思的艺术》，《当代作家评论》2001年1期。

② 吴炫：《中国当代文学批判》，第251页，学林出版社2001年版。

语形式、价值指向、文本形态等各不相同的写作实践在民间中找到了契合点。90 年代小说既没有原则写作、理论写作的僵硬沉滞，也消褪了新潮小说的形式实验，而显示出某种对传统审美意趣的回归。故事、人物、情节等传统小说的核心语汇又进入 90 年代小说创作实践中。90 年代新潮小说在增强生活体验性的同时，还注重营造语言意象和诗意色调，而在新历史小说中也能看到朴素简洁的白描手法和笔记小说、话本小说的影子。

第二节　新写实小说　刘震云等

90 年代新写实小说的进一步发展是与一大批新写实作家的日益成熟分不开的，这其中，刘震云、池莉、方方、刘恒等是突出的代表。

刘震云(1958—　)，河南延津人，1978 年从部队复员后考入北京大学中文系，毕业后到《农民日报》工作。1987 年以后，他的新写实系列小说在国内引起强烈反响。前期的主要作品有《塔铺》、《新兵连》、《单位》、《新闻》、《头人》、《官场》、《官人》、《一地鸡毛》、《温故一九四二》等。90 年代他主要从事长篇创作，作品有《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》、《故乡面和花朵》。

刘震云是新写实小说重要的代表作家。《单位》和《一地鸡毛》都是对个体的生存困顿、理想坍塌以及确定性追求丧失的生存现象的还原。主人公小林感到生活的无意义是因为他的存在理想、价值追寻受到了日益商品化、世俗化的社会现实尺度的嘲弄。庸俗的人际关系像一张巨网笼罩着小林，在一个高度官僚化的单位里，他不得不放弃自己的抱负和个性，因为“钱、房子、吃饭、睡觉、撒尿拉屎一切的一切都指望小林在单位混得如何……”刘震云借小林之口说出了自己对生存哲学和关系哲学的深刻体认。《一地鸡毛》里，小林已不得不融入到世俗的河流里，向现实妥协和认同。刘震云告诉我们：“在这个世界面前，任何人都是输者。”因此，小林唯有向环境投降，彻底放弃生存的浪漫和诗意。在小说冷静的叙述中我们看到小林搁置了对理想的执著和追求，搁置了对存在意义的探索和追问。

刘震云创作的价值远非新写实所能概括①。他以故乡为题材的一系列

① 陈晓明：“那些通用说法和流行术语，诸如‘生活本相’、‘原生态’一类含糊其辞的概念，轻而易举就消磨了刘震云小说的光泽和锐气，并且使他处理的特殊主题以及由此呈现的风格特征也弄得莫名其妙。”《跋：“权力意识”与“反讽意味”——对刘震云小说的一种理解》，《官人》，第 316 页，长江文艺出版社 1992 年版。

长篇新历史小说(《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》、《故乡面和花朵》)在他的小说中有着举足轻重的地位。

《故乡天下黄花》以主观化的笔触展现了历史被主流叙述所遮蔽的另一面。刘震云依据自己的历史认知和历史观念,把历史的宏伟变迁寓于马村的村史演义之中,形成了历史小说的新的叙事状貌。马村的近代史是一部完整的权力争夺史。进入本文阅读,读者看到欲望成了历史最基本的游戏规则、生存规则和推动历史前行的"原动力"。历史似乎没有什么确定性的指向,宿命、偶然构成了对历史必然性的拆解。小说特意选取了中国历史上四个具有特殊意义的时间段(民国、抗战、土改、"文革")来表现主题。历史的每一次转折都伴随着权力争夺轰轰烈烈的上演。如在土地改革时期,贫农出身的赵刺猬和赖和尚上台,他们互相争斗指向的是权力、利益。在争夺权力的过程中,暴露了他们流氓无产者的丑陋面目。"文革"期间,文化革命夺权都以神圣的名义进行,但争夺的焦点最终还是落在权力上。"锷未残战斗队"、"偏向虎山行战斗队"、"捍卫马列主义毛泽东思想战斗队"之间的厮杀和争夺,其荒谬性显而易见。历史的正义性、庄严性、神圣性的面纱散落在地,显示出其丑陋的面孔。

《故乡相处流传》以戏谑化的方式揭示了历史的非人文、非理性、非人性的存在景观。历史的"宏大叙事"瓦解了,走上日常和庸俗。建立在历史理性之上、合乎逻辑、合乎必然性的历史场景已消失,刘震云对历史进行随意的涂抹。首先,历史人物的祛魅化。无论是曹操、袁绍,还是孬舅、猪蛋,文本中的人物一律丑化和俗化。历史上的大人物受到了空前的嘲弄和轻蔑。即便是文治武功的曹丞相也只是个"右脚第三到第四脚趾之间涌出黄水"的糟老头。其次,历史事件的戏谑化。历史上有名的官渡之战,起因是曹操和袁绍为了争夺一个长着漂亮虎牙的沈姓小寡妇;处理一个县大小事务的竟是脏人韩。在这里,历史是一出没完没了的游戏和闹剧。刘震云用反历史的戏谑化、荒诞化的处理方法揭示了历史存在的鄙俗、荒谬和人性的异化、扭曲。我们透过这些扑朔迷离的现代或后现代的技术迷宫,看到轻佻与戏耍背后的沉重。

《故乡面和花朵》共四卷,200多万字,是刘震云呕心沥血构建的一个超复杂的文本。该文本因主题含混、内容复杂、篇幅冗长和多种艺术试验而引起较大的争议。他幻想把故乡建筑在一个充满复杂意象和多重视角审视下的虚构世界之中。虽然小说里体现了后现代风貌,但中心意向并未改变:对人,对人的物质存在及精神存在的反思与追问。人与他人,人与环境,人与

社会,人与自我的多重矛盾、抵牾的关系,以及悖谬的存在方式几乎全部通过人的意识、想象来加以呈现。故乡已不是传统意义上的故乡,而是一些随风飘舞的意识和记忆的碎片。因此,《故乡面和花朵》成为"当代文学迄今为止最为枯燥、冗长和难以进入的小说。文本里采用的花样层出不穷,完整的叙事空间被多种艺术手法切割得七零八落。这种文本实验是想力图打破传统封闭型的小说世界,挣脱客体世界的窄促的经验束缚"[①]。刘震云自己说得更为明白:"以前我写的作品都是属于经验领域内的事,而《故乡面和花朵》则写一个非经验的领域或世界……这种写法打通了个人情感感觉与想象世界的通道。"[②]

文本保持了结构的开放性和多种可能性,突破了那种完成了的、僵化封闭的结构形式。前三卷是一个想象中的世界。荒诞是其表象,精神的叩问是其内核。第四卷将前三卷精神的高蹈和意识的漂浮固定在 1969 年。在想象和现实之间,刘震云构筑了文本意义生成的无限空间,打通了经验域和非经验域的感觉通道和艺术通道,达到了对世界及人的整体性把握。作者不仅在结构上追求一种特殊化效果,在叙事语言上小说所进行的陌生化工作走得更远。刘震云认为"语言特别重要,又特别深奥,一部作品的语言美不在语意本身,而在于前后语言、情节细节的联结上"[③]。多重语汇的交融,共时场的语境,空间化、叙事化的历史场景交错叠合,游移、汹涌的语流,没有哪一个当代作家杂糅式的话语风范如刘震云这般驳杂。他想凭借技术层面的全面改制达到主体精神的多层面反思和突围。全新的结构布局,全新的语言和叙事方式不再只是"展现一个生活的断面,只是河流中的一段流水,天上飘浮的白云中的几朵",而是"表达我对生活的这个世界的整体感受"。[④]

池莉(1957— ,湖北沔阳人)毕业于武汉大学中文系,她生活经历丰富,曾下过乡,当过小学教师,做过医生。从 1987 年起,池莉因写作新写实小说写作而崭露头角。《烦恼人生》、《不谈爱情》、《冷也好热也好活着就好》、《你是一条河》、《预谋杀人》等一系列小说显示了她的创作实绩。池莉也因此成了新写实的代表作家之一。90 年代中后期,新写实小说落潮以

---

① 程光炜:《在故乡的神话坍塌之后》,《文学评论》1999 年第 5 期。

② 张英:《写作向彼岸靠近——刘震云访谈录》,《文学的力量》,第 228 页,民族出版社 2001 年版。

③ 张英:《写作向彼岸靠近——刘震云访谈录》,《文学的力量》,第 237 页。

④ 同上书,第 228 页。

后，池莉仍然保持着旺盛的创作势头。主要作品有《来来往往》、《化蛹为蝶》、《小姐你早》、《致无尽岁月》、《云破处》、《口红》、《生活秀》等。

池莉的新写实作品大都发表于80年代末90年代初，其共同特点就是对生存的世俗性、庸常性、卑微性和琐碎性的原生状态的展示。她的“人生三部曲”(《烦恼人生》、《不谈爱情》、《太阳出世》)可视为代表。《烦恼人生》是池莉的成名作。小说写的是工人印家厚平凡、琐碎而又烦恼的一天。排队洗脸、入厕，领着孩子跑月票，吃饭吃出虫子，评奖金遭人暗算，没钱买寿礼、囊中羞涩的尴尬，对妻子和孩子的承诺无法兑现的愧疚，报考电视大学的无端受阻……印家厚的生活就是在这样日常生存的烦恼和困窘中，耗费着生命的活力和希望。小说的结构也对应着一天烦恼的生活流程，似流水账一样，没有丝毫的波澜和突兀。《不谈爱情》中庄建非和吉玲的爱情则消解在日常生活的柴米油盐酱醋茶中，爱情已成为生活中的奢侈品甚或遥远的神话。要想维持生活就得彻底放逐爱情、浪漫和诗意。《冷也好热也好活着就好》本身就是对世俗精神的一种肯定，精英分子的启蒙立场在这里受到了无情的嘲弄。池莉这一时期的文学创作可以说顺应了中国社会转型期的世俗化、商业化和利益化的总体趋势，始终保持了一种世俗化的姿态。这些小说除了对市民生活的原生态展示和生活流式的结构模式外，主要特点还在于：作者的零度情感介入，纯客观的冷静叙述；小说中人物的精神理想的缺席以及作者批判精神的退场等。

在90年代文学日益边缘化的过程中，池莉的小说因适合市民大众的口味而迅速走俏。她的小说被频频改编为影视剧，成为市民阶层的精神文化食粮。然而，仅仅以市民的标准、世俗的判断作为文学的标准，只能导致文学精神的退化。池莉90年代的创作虽然有了一些变化，但总体而言，她的创作是在同一个层面上重复。有论者指出她的小说的精神缺陷：“作为一个作家，轻视和排斥知识分子，轻视和放弃思想的力量，作品缺乏深刻的灵魂拷问，缺少情感的力度和震撼力，缺少激起人们追寻生存意义和提升审美理想的强大动力，也缺少对于妨碍社会发展、妨碍人性完善的真正障碍的严肃思考和犀利批判。……价值观的单向性，难以涵盖生活的丰富性；作品的可读性，也不能遮掩作品的单薄感。”①

方方(1955—)，生于南京，1957年迁至武汉，原名汪芳，1978年考入武汉大学中文系，毕业后在湖北电视台任职，1989年调入湖北作协从事专

① 张志忠：《人生无梦到中年》，《文学评论》2003年第1期。

业创作。1987年发表《风景》，揭开了新写实小说的序幕。此后发表的作品《祖父在父亲心中》、《行云流水》、《落日》、《桃花灿烂》等都是新写实小说中有影响的作品，主要是对人生世相的揭示和对人存在困境的思考。90年代，方方的作品还有《定数》、《过程》、《在我的开始是我的结束》、《何处家园》以及《乌泥湖年谱》等。

方方作品的题材主要集中在两个领域：市民题材和知识分子题材。

和池莉认同市民的价值观不同，方方是带着审视和挑剔的目光关注市民生活的。方方小说中市民的生存场景阴冷、逼仄，人物的性格扭曲、畸形，但贯穿着作家严肃的思考。《风景》是新写实的奠基之作。13平方米的“河南棚子”中窘迫的生存环境造就了粗鄙化的生存状态，小说正文之前的主题词是这样的：“在浩漫的生存布景后面，在深渊最黑暗的所在，我清楚地看见那些奇异世界。”小说创造性地以一个早逝的小八子为视点，见证了“河南棚子”一家生存的冷漠、贫困、残酷和畸形。作品中粗鄙丑陋、阴冷荒寒的生存景观是以一种客观化的笔触不动声色地写出来的。作家没有表现出明显的价值判断意向，只是以一种极端化的生存本相的展示书写了都市民间的生存状态。《落日》中丁家两代人（丁如虎、丁如龙和成成）为了各自的私利合伙制造了丁老太的死亡，亲情在这里灰飞烟灭。《黑洞》中姐弟因为住房的拥挤而反目成仇。生存环境的窘迫和人格的变异在这些文本中被演绎得淋漓尽致。

方方的知识分子题材的小说集中于对知识分子的命运和人格的反思。《祖父在父亲心中》中，祖父的形象高大，人格挺拔，方方认为，“人格是一种综合力量，高深的学问和强大的人格相结合，就能成就一个大知识分子”[①]；而父辈则在“反右”、“文革”中逐渐走向了变异和委顿。她从人性变异的角度展示父辈这一代知识分子的人格畸变，以深切的同情理解父辈的生存困难和价值困惑。《定数》则对在市场经济大潮中知识分子的彷徨和困窘进行了深刻的反思。作品描写了知识分子在“义”与“利”之间的尴尬和徘徊，主人公最终舍“利”而取“义”，逃避了世俗的浸染和诱惑。

在女性作家中，方方是以中性姿态写作的。她的新写实创作和之后的作品一如既往表达了对人的生存境遇的关怀和同情，贯穿着坚定的现实主义精神和道德理想热忱，这一点无疑是具有积极意义的。

---

① 李俊国：《方方论》，第301页，湖北人民出版社2000年版。

第三节 新历史小说 陈忠实等

在20世纪80年代中后期,先锋小说和新写实小说逐渐走向低谷时,作家们纷纷把目光转向历史,在逝去的历史中寻找写作资源。历史小说创作出现了两个分支。一类创作是“旧瓶装新酒”。作家们将历史当做意念中的历史,按自己的理解篡改历史,充分发挥想象之能事以虚构故事,历史变成一个标志一个符号,一个作家们虚构故事的借口,它的真实性不复存在。这类历史故事就是理论家们所说的“新历史小说”。陈忠实的《白鹿原》、尤凤伟的《中国一九五七》、莫言的“红高粱”系列、《丰乳肥臀》、《檀香刑》,王旭烽的“茶人三步曲”等大抵属于此类。另一类是“新瓶装旧酒”。作家尊重历史事实,以历史上真实存在过的为人们所熟知公认的人物和事件做史料,在此基础上有条件地虚构。姚雪垠的《李自成》,二月河的帝王系列即属此类。在这些作品里一般能寻找到历史的某些蛛丝马迹,故被称做历史小说。理论家吴秀明解释说:“这里所说的历史小说是指以一定的历史事实为基础创作而成的这类作品,也是就当今学界多数人认同了的,中国传统意义上的历史小说而言,它们是有一定的内涵的;并不将目前盛行的只有虚的历史背景而无实的内容的所谓‘新历史小说’包括进来。”[①] 鉴此,我们把陈忠实、二月河等作家的小说界定在新历史小说和历史小说两个层面加以分析。

陈忠实(1942—),陕西省西安市人,1962年中学毕业后曾在当地中、小学任教,1965年开始发表文学作品,已出版中篇小说集《初夏》、《四妹子》、《夭折》,短篇小说集《乡村》、《到老白杨树背后去》,以及论文集《创作感受谈》。

《白鹿原》(1993)是陈忠实的第一部长篇小说[②],1997年以“修订本”获第四届茅盾文学奖。该书被称为“民族灵魂的秘史”,其史诗性品格可以说正体现在对“秘史”的描绘上。《白鹿原》产生于以追求历史、改写历史为宗旨的新历史主义小说思潮兴盛的年代。其之所以被称为“民族灵魂的秘史”,首先就在于它把历史事变、历史思潮落实在普通百姓繁衍生存的感性层面上。小说以关中平原上的白鹿村为历史舞台,以白、鹿一族两支的人物

① 吴秀明:《当代历史小说中的明清叙事》,《文学评论》2002年第4期。

② 《白鹿原》最初发表于《当代》1992年第6期、1993年第1期,1993年人民文学出版社出版单行本,大受欢迎。

为主人公，将半个世纪以来重大的历史事变，诸如晚清危机、辛亥革命、军阀混战、抗日战争、解放战争以及关中所经历的霍乱、瘟疫、饥馑、匪患等天灾人祸都投放到这个舞台上，写白鹿村人在长达半个世纪的自然和社会事变中的挣扎、奋斗、困惑和苦恼，以及自然本性和社会道德的冲突、文化遗传和现实变革的交战。同时，小说将“东方文化的神秘感、性禁忌、生死观同西方文化、文学中的象征主义、生命意识、拉美魔幻现实主义相结合”①，从而保持了历史的混沌性和丰富性，使这部偏重于感性和个人性的历史小说，既成为一部家族史、风俗史以及个人命运的沉浮史，也成了一部浓缩性的民族命运史和心灵史。论者提出：“《白鹿原》最可贵的艺术品格，在于它保持了历史过程的某种混沌状态。”认为“作者的历史观有三点：首先是当代朱先生的历史眼光。朱先生是作者笔下的关学大儒，被白鹿原上的代表人物白嘉轩尊为圣人，朱先生看历史，一是重史实，二是察民心，三是观动向，四是多体验；其次是民族利益的历史尺度，它较之一个阶级的立场要视野广阔得多，胸襟博大得多，气度也恢弘得多；再次是秉笔直书的史家心态。这些构成了陈忠实独特的历史观。它的根本价值在于对待历史的冷静客观的态度，把历史当做不断向偶然开放的人类生存活动的历史运演”。② 当然，对于《白鹿原》所体现的历史观、文化观以及小说中大量的性描写，文学界也有不同的看法。③ 作者在谈到这个问题时说：“我决定在这部长篇中把性撕开来写。——为此确定两条准则，一是作家自己必须摆脱对性的神秘感、羞怯感和那种不健全心理所产生的偷窥眼光，用一种理性的健全心理来解析和叙述作品人物的性形态、性文化心理结构。二是把握住一个分寸，即不以性为诱饵诱惑读者。”④

《白鹿原》有独立的人物结构、情节结构和价值结构，而作家以现代意识对历史、对儒家文化的重新观照和评说则是其结构的核心。正如一位评论家所说：“《白鹿原》在对‘民族秘史’描述之时，一方面对维持和形成这一秘

---

① 李星：《〈白鹿原〉：民族灵魂的秘史》，《理论与创作》1993年第4期。

② 黄国柱：作者“站在了另一个更高的层面上俯瞰历史，进而获得了从未有过的宽广和辽阔，以及深刻和深邃”。《一部可以称之为史诗的大作品——北京〈白鹿原〉讨论会纪要》，《小说评论》1993年第5期。畅广元：《冷静客观地审视历史——浅议〈白鹿原〉的历史观》，《陕西日报》1993年4月26日。

③ 曾镇南说：“性描写的惊心动魄，对深入认识人物性格有好处。”但个别地方“对复杂心理内涵揭示不够”，“我赞成考虑复杂的社会因素，为文也应谨慎。”《一部可以称之为史诗的大作品——北京〈白鹿原〉讨论会纪要》，《小说评论》1993年第5期。

④ 陈忠实：《关于〈白鹿原〉的答问》，《小说评论》1993年第3期

史的中国传统儒家文化进行了新的阐释，另一方面显露出一代正直文人对此的依恋与流连，面对现实而揭示中国传统文化在当代意识中的存在价值。”[1] 主人公白嘉轩是仁义白鹿村的族长，也是儒家文化的人格化的代表，他牢记耕读传家、积德积福的古训，永远把腰挺得笔直(后来他的腰被人打折，但他的儿子孝武仍像他那样挺着腰)。他在风云激荡的年代艰难维护仁义之风，并使白鹿村度过了一道道难关。如果说白嘉轩是个贤人的话，朱先生则是个“圣人”，这个关中大儒不仅是白嘉轩的精神导师，也是儒家文化的楷模，是为乡民邻里排忧解难的神祇，是不战而屈人之兵的传奇英雄。可以说，小说正是通过对以他们为代表的正面人物的塑造，写出了传统儒家文化在民族生存发展历史上的肯定性价值。但另一方面，小说也对这种文化的负面价值给予了充分的揭示与批判。作品对鹿子霖、田小娥、白孝文等负面形象的塑造就说明了这一点。鹿子霖其实正代表了白嘉轩性格中的另一面。他和白共同挣来了“仁义白鹿村”的美名，但又处处与白抗衡，为了个人和家族私利，他作恶多端，结果落得个多行不义必自毙的悲惨结局。值得称道的是，小说在刻画负面人物时没有采用一概否定的简单化态度，而是用细致的笔触令人信服地写出他们的性格发展史，从而在对其作为儒家传统的叛逆力量给以一定程度的肯定的同时，也深刻地揭示出其自身的破坏性和非合理性。这显示了作家对中国传统文化的严肃思考。

《白鹿原》塑造了丰满鲜明的人物群像。白嘉轩是这群像的典型人物，一切矛盾的中心焦点。他是土生土长的白鹿村人，敬儒学，重农耕，热心社会事务，掌管家族大权，具有多重人格。一方面白嘉轩出众的能力使他成为仁义白鹿村的精神代表，积福积德的宽厚长者。他是“中国农民中通过自身的实践而具有传统文化素养，敢于面对现实，最执著地追求自我理想人生的一类人的典型”[2]。另一方面，白嘉轩是权威族威的化身，他是封建宗法家法的忠实维护者和严格执行者。人性的冷酷无情如同他的宽厚仁慈一样在他身上并存。作为族长，他决不允许村人违反乡约族规，否则一律处以残酷的肉刑；作为精神领袖，白嘉轩的善恶品格潜移默化地影响着白鹿村人，所以说他身上“负载了这个民族最优秀的精神，也负载了封建文明的全部糟粕”。田小娥是《白鹿原》中刻画较为成功的女性悲剧形象。她的少女时代是在 70 岁的郭举人那儿结束的。她爱上在郭家当雇工的黑娃，两人由性爱

---

① 唐云：《觅我所失——论〈白鹿原〉对儒家文化的阐释与留连》，《小说评论》1994 第 6 期。

② 畅广元：《〈白鹿原〉与社会审美心理》，《小说评论》1998 年第 1 期 。

产生情爱。但他们的行为不为礼教所容，遭到长辈和村人的激烈反对。为突出田小娥的放荡淫乱，作品有很多大胆露骨的性描写。田小娥是不幸的，从肉体到灵魂都成了封建制度的可悲牺牲品。她知道对抗命运没有出路，便委曲求全苟且偷生，与多个男人发生关系，无奈地背上“淫荡”的恶名。然而命运并不同情她，最后惨死于所爱之人的父亲手中。她不甘屈死，只好化做鬼魂附在杀死她的凶手鹿三身上，将一生所受的压迫冤屈侮辱统统借鹿三之嘴喷泻出来，让本也是受害者的鹿三承受灵魂和道义的谴责。这个作祟的冤魂只是以卵击石般对强大的封建势力这座大山作毛发不损的最后的悲哀的反抗。此外作品还塑造了心狠手毒、卑鄙下流的鹿子霖，儒雅仁爱、有圣贤风骨的朱先生，顽猛刚毅、有情有义的黑娃，聪慧美丽、大胆激进的白灵，这些活生生的人物形象丰富了作品的人物层次，深化了作品的思想内涵。

《白鹿原》时间跨度大，结构宏阔，有史诗品格；作家善于将秦方言和现代汉语有机组合，语言生动，笔力雄浑；恰当运用修辞，作品中的“白鹿”、“鏊子”是含有深刻象征意味和深广意蕴的两个意象。

二月河（1945— ），生于山西省昔阳县，原名凌解放，已出版长篇系列历史小说《康熙大帝》（四卷）、《雍正皇帝》（三卷）、《乾隆皇帝》（六卷）共 13 卷，计五百余万字。[①]

二月河帝王系列小说以清初社会为历史背景，全面再现了清朝前期康熙、雍正、乾隆三位中国历史上颇有作为的皇帝的政治生涯，描绘了康乾盛世一百多年的经济繁荣、社会稳定背后皇帝们艰难治世的奋斗历程以及他们纷繁复杂的情感生活和心路历程。作品以正史为基本线索，在尊重一些主要人物和重大历史事件的基础上，作者发挥了独到的重构能力，对一些次要人物、次要事件和细节进行了充分的想象和虚构，并辅以大量的社会风情和人文景观的描绘，这就使作品既具备了“‘史诗’的品格，又呈现出‘平民化’的特质，表现了雅俗合流的倾向”[②]。小说在尊重历史真实的同时，更侧重艺术真实。作品虚构的自由度较大，“进入作家历史叙事中的，除了正史外还有大量的野史、民间史、神话传说甚至妖道鬼神”[③]。体现在人物的描绘和塑造上，就是从大量的生活细节中入手（如康熙对苏麻喇姑的爱情，对

① 二月河《雍正皇帝》获全国优秀长篇小说奖，全国优秀畅销书奖。

② 张书恒：《评二月河“清代帝王系列”小说》，《文学评论》1999 年第 2 期。

③ 吴秀明：《当代历史小说中的明清叙事》，《文学评论》2002 年第 4 期。

祖母孝庄的敬重，对女儿蓝齐儿的怜爱，对容贵妃的深情）塑造出栩栩如生的鲜活的艺术形象。二月河的帝王系列擅长在宏大的场面和壮阔的气势中描绘社会时代风云的诡谲变幻。他对一大批封建文人的行为、心理、思想特征的表现和描写，显示出对中国传统文化精髓的理解和把握，以及强烈的民族自尊与对文化重建的期盼。这些都为作品增添了浓厚的文化色彩，与新历史小说致力于消解颠覆的虚无倾向，形成了鲜明的反差。

第四节　女性写作　王安忆　陈染等

女性写作作为 90 年代中国文学一个异常重要的维度，可以说正是考察 90 年代中国文学的一个晴雨表。女性作家的成熟以及女性对时代和自身的奇特观照都赋予 90 年代中国文学以新异的品格。而从女性写作的本体来看，她们的风格又是多姿多彩，迥然各异的。

王安忆（1954—　），出生于南京，1955 年随母茹志鹃移居上海。1970 年到安徽五河插队。1972 年考入江苏省徐州地区文工团，1976 年开始发表短篇小说《雨，沙沙沙》等系列小说而开始引人注目。主要作品有短篇小说集《雨，沙沙沙》、《流逝》、《小鲍庄》、《尾声》、《荒山之恋》、《海上繁华梦》、《神圣祭坛》、《乌托邦诗篇》等，长篇小说《六九届初中生》、《黄河故道人》、《流水三十章》、《米尼》、《纪实与虚构》、《长恨歌》、《富萍》等。其中《本次列车终点》获 1981 年全国优秀短篇小说奖，《流逝》、《小鲍庄》分获 1981—1982 年、1985—1986 年全国优秀中篇小说奖，《长恨歌》获第五届茅盾文学奖。80 年代中期以前以雯雯系列为主的作品主要是对个人自我经验的倾诉，80 年代中后期的作品则着力于对人性和人的生命本相的探索，如“三恋”；90 年代以后，以《叔叔的故事》为代表的一些作品开始用现实世界的原材料虚构小说，叙事风格发生了改变。以此为开端王安忆开始了 90 年代新的寻找与发现[①]，继续走向成熟。

王安忆 90 年代的作品从内容上讲主要包括三个方面：一、对普通人日常生活的关注，如《长恨歌》、《富萍》等。这些作品以女性为视角和主角去透视普通人的喜怒哀乐。二、对生命存在的形而上追问，如《纪实与虚构》、《伤心太平洋》、《米尼》等。它在哲学的层面上对个人历史存在的生命意义做出探寻。《纪实与虚构》是一部寻根意味很强的家族小说。纪实部分主要呈现

① 汪政、晓华：《论王安忆》，《钟山》2000 年第 4 期。

的是“我”、母亲及人群孤独的生存状态，这构成了现实生存中“自己”的本真性。虚构部分，“我”以各种方式去寻找母系家族的神话，结果却是徒劳。这两部分互相交叉互为因果。纪实消解了人生存的意义和家园，虚构则以对祖先和神话的寻找试图重建家园，但最终陷于虚妄，“我”又重返孤独的纪实状态。人生在解构——重建——虚妄的循环往复中陷入了生存的悖论。寻找是对生命意义无法把握的一种焦虑，而悖论本身则昭示出存在的本质。三、对农村生活的关注。这主要表现在王安忆近几年的短篇小说中，如《姊妹们》、《蚌埠》、《轮渡上》、《喜宴》、《开会》等。在审美形式的烛照之下王安忆寻出了一种温情和人性美的光辉。

王安忆在90年代影响最大的作品是她的长篇小说《长恨歌》(1995)。《长恨歌》的成功首先在于她写活了一个奇特的女人——王琦瑶。王安忆自己说，她写《长恨歌》就是要表现一种苍凉，一种透到骨子里的人生的沧桑感。小说三卷就是写的王琦瑶人生的三个阶段。王安忆以一支细腻、抒情而又绚烂的笔把一个女人40年的情与爱、伤感与痛苦、绝望与希望，写得一波三折，哀婉动人。

在《长恨歌》中，王琦瑶虽然是小说的中心和主体，但是又不仅是一个单纯的个人，而是成了一种文化符号、一种象征。她既是一种精神方式和生活方式的象征，又似乎是上海和历史的某种象征。《长恨歌》的成功在于作家在写活了王琦瑶这个人的同时，也写活了一个城市、一个时代、一段历史。王安忆没有以宏大叙事的方式处理历史事件，而是把历史全部碎化为王琦瑶的生活。在小说中历史没有被正面表现，但40年的历史变迁在故事的缝隙和人生的片断里又完全是清晰可感的，它甚至被赋予了精神化的感伤气息。王安忆所要表现的苍凉，既是人生的苍凉，更是一种历史的苍凉。另一方面，王安忆在王琦瑶的一生里面，写透了上海。作者对上海的把握与描绘极尽其详，又直入骨髓，把上海融化在人物的命运里。王德威评为：“王安忆细写一位女子与一座城市的纠缠关系，历数十年而不悔，竟有一种神秘的悲剧气息。”①

王安忆对现代小说叙述艺术的成熟理解在《长恨歌》中得到了鲜明的体现。整部作品从容不迫，舒卷自如，没有刻意的雕琢，一切都显得水到渠成。小说第一章甚至用了4节的篇幅放开来叙述上海的弄堂、闺阁、流言、鸽

① 王德威：《海派作家，又见传人：论王安忆》，《女性与文学》，香港岭南学院现代中文文学研究中心1997年版。

子，完全静态的描写，没有人物，如果没有高度的艺术自信，很难设想它会取得艺术上的成功。也有人思考王安忆的"写作困境"，认为是"不冒险的旅程"，"在这场向乌托邦的逃亡中，技术化的智力运作转移了她真实的存在焦灼，而仅仅将其转化为生存性的写作焦虑"。"焦虑被消解的结果是：艺术创造对既定秩序的遵从——遵从现实的'合理性'。"①

陈染（1962— ），生于北京，1986 年大学毕业。1985 年开始发表作品，第一部小说集为《纸片儿》。主要作品有中短篇小说《嘴唇里的阳光》、《无处告别》、《与往事干杯》、《巫女和她的梦中之门》、《沙漏街卜语》、《凡墙都是门》、《另一只耳朵的敲击声》、《破开》、《麦穗女与守寡人》、《秃头女不出来的九月》、《空的窗》等，长篇小说《私人生活》等。

陈染从初登文坛至今，尤其在 90 年代，在创作中表现出一种明确的性别意识。她自己认为她一直以来都"在中国文学主流之外的边缘小道上吃力行走"②，以她凄美而坚韧的姿态书写着个人体验。她规避历史、社会、人群而直视女性自我，在以个体生存状态和精神体验为创作主题的世界中，展现出女性独特的生存断面。

《私人生活》（1996）讲述了一位名叫倪拗拗的少女的人生经历和成长过程。这个成长过程包括肉体的、生理的，更有心灵的。拗拗对她那有着强烈事业心和性情急躁的父亲充满了仇恨，因而在父亲刚刚熨好的白色毛料裤子上狠狠地剪了一刀。这重重的一剪刀，使拗拗在弑父的想象中获得一种快感。对母亲的血缘、性别的深刻认同使她对母亲充满依恋，然而母亲那种永远只充当仆人的角色又使她感到不满。从母亲身上她看到了自己未来性别命运的不公，她拒绝认同，并对女性充满了自疑和危机感。老师 T 对拗拗的入侵，更加强化了她与父母的对立关系。成年男人 T 之于女孩拗拗某种程度上无疑是她眼中的父亲。当接受老师 T 的引诱时，其中既有少女对性的好奇，又有"恋父"的成分。然而，性并不等于爱，在快乐之后拗拗看到的是侵犯。她满是恼恨，但发生在母亲身上的残酷事实又从意念上毁灭了她的反抗。这段经历从另一个意义上反而更强化了她要"真正看到男人"的渴

---

① 李静："其结构的严谨缜密与血肉丰满的存在关怀之间，一种深刻的裂痕在逐渐加深。究其原因，大概和作家精神资源的贫乏有关。……她的精神思考和价值体系仍是一个单线条、非纵深和缺乏精微层次与深刻悖论的存在，因此其小说会呈现出与强大的逻辑性不相称的精神的简陋。""有力而无意识的忍耐精神，使王安忆的近年来小说呈现出一种'不冒险的和谐'面貌。"因而"瓦解了她写作本身的价值"。《不冒险的旅程》，《当代作家评论》2003 年第 1 期。

② 陈染：《我的道路是一条绳索》，《潜性逸事·代跋》，河北教育出版社 1995 年版。

望。大学生拗拗爱上了英俊男孩尹楠,这一次由“他要”变成了“我要”,从而完成了少女的成长。对父母的失望使拗拗对禾寡妇有一种天然的亲近感,她们相吸而又相斥。她从禾寡妇身上看到了她理想中的女性,使之成为母亲的替代者,延续了她恋母的神话。在这个神话中,母女、姐妹、朋友三位一体,既有对母亲的理想预设又有对姐妹情谊的渴望。小说重塑了女性与父母及同性姐妹之间的关系,具有很强的解构性。“父亲”既是亲情之父又是文化之父,他的深刻的象征意味使对他的解构成为对父权最根本意义上的反抗。母亲既是女性之源,也是父权制的同谋,是被父权制文化所熏染所驯服的女性代言人。对她的解构是对父权文化间接的反叛。禾寡妇的死也是极有意味的。陈染曾经说过:“有时同性比异性更容易构成理解和默契。”[①]但她又认为同性情感有时更为脆弱,且对同性情感的书写又触及了某些禁忌。小说不仅解构了父权制的种种神话,也解构了覆盖着父权制文化阴影的关于女性的种种神话,瓦解了父权的崇高神圣。它们与女性的自恋、幽闭等共同结构了一个女性的“私人化”的世界。评论家说:“我们不能一厢情愿地将这类私人化倾向的影响估计得太高。尽管庄严的时代主题一统的模式不存在了,但每一种声音并不拥有同等的效力。”“陈染迄今唯一的长篇小说《私人生活》囊括了她全部写作的基本主题:恋父/弑父情结,恋母/仇母意绪,同性之爱以及深沉的孤独之痛。……这些主题与潜意识深处的桀骜不驯的本我有着直接的联系;而本我的欲求与意愿正是以伦理化、神圣化为己任的主流的公共话语所要屏蔽与抑制的。”作品中“父女、母女间的血缘关系褪去了伦理化、神圣化的伪饰,呈现出赤裸裸的人性原色”[②]。在这个意义上,陈染的前卫姿态又有了个案研究的价值[③]。

也有评论从她的小说中解读出孤独的主题[④],发现她对“生存之痛”的生命追问[⑤]。这些不仅是女性的生存体验,也是人类共有的生存体验。陈染“努力在作品中贯穿超性别意识”[⑥],她说:“她是具有独特性的个体,在这一点上,她是唯一的。与此同时,她个人的人格是由所有人的共同存在的独

---

① 陈染:《超性别意识与我的创作》,《钟山》1994年第6期。
② 王宏图:《私人经验与公共话语——陈染、林白小说论略》,《上海文学》1997年第5期。
③ 戴锦华:《陈染:个人和女性的书写》,《当代作家评论》1996年第3期。
④ 汪政、晓华:《习惯孤独——陈染小说的主题解读》,《作家》1994年第6期。
⑤ 吴义勤:《中国当代新潮小说论》,江苏文艺出版社1997年版。
⑥ 陈染:《超性别意识与我的创作》,《钟山》1994年第6期。

特性所决定的，所以她又是全人类全部特征的代表。"[①] 可见，陈染的小说以女性为视角对世界作着一种独特的表达，即"性别情境仅仅是这一超越主题的一个表现或一个方式而已"，只是一直以来"角色鲜明的女性身份淡化了形而上的哲理意味"。[②] 陈染的写作已突破了女性之"私"到达了个人之"私"，显示出超性别的姿态。

陈染作为一个思考着的女性，其作品具有独特的艺术感受力。她对女性心理的刻画，对纷乱的意象场面的描写和对各种感觉的把握都精妙准确，可见她对语言的锤炼功力。

林白（1958— ），生于广西北流，原名林白薇，毕业于武汉大学图书馆系。主要作品有短篇小说集《致命的飞翔》及长篇小说《一个人的战争》、《守望空心岁月》等。

林白与陈染向来被并提，她们在 90 年代的女性主义写作中堪称双璧。只是林白对女性经验的表述较陈染更为细腻也更极端化。她的作品往往以回忆的方式，从对性感与性感区域的精确而感性的描摹出发，来确认一个女人成长的历程和性别意义。《一个人的战争》(1994)讲述了女孩多米的成长历史。女孩多米在蚊帐和镜子中开始了对自我身体的探索。少女对性的好奇和渴望使她渴望强奸，然而大学校园及旅途中与陌生男人的交媾并没有使她获得快感反而带来心理上的失望。对自己会成为同性恋的担忧逼使她接受了一场"傻瓜爱情"。她自惭形秽，最后只得选择了逃离，投入了"一个人的战争"。在小说中林白借多米的成长历史，将大量有关少女和成年女性的爱欲心理和行为呈现出来。她对性禁区的大胆触及，突破了男性的话语禁忌，探索了女性生命的真相。这正是小说的意义所在。对这一真相的探索从身体开始。女性躯体作为一种方式形成了女性对自己被压抑的各种经验的直率表达。而"镜子"作为认识躯体的一个工具在作品中有着独特的意味。它客观地映现了女性还未被男性社会调教规约成为"第二性"时的本来面目，反映了女性试图摆脱"他者"地位的束缚而成为一个主体自我的愿望。如果说陈染以对父权制的解构完成对其反抗的话，那么林白则是通过对男性观照的排除借以对抗父权制文化。林白以自己的身体和心灵的绝对敏感，借回忆与想象对纯粹的女性世界做出了远比理论更为质感的传达。林

① 陈染：《另一扇开启的门》，《花城》1996 年第 2 期。

② 贺桂梅：《个体的生存经验与写作——陈染创作特点评析》，《当代作家评论》1996 年第 3 期。

白曾经说过："个人记忆不是一种还原性的真实，而是一种姿态，是一种以个人记忆为材料所获得的想象力。"① 她借记忆让想象飞翔，又借想象去表达个人体验。然而体验和个人经历之间并不构成互文关系，个人并不构成她主要的写作资源。她认为："在创作中最根本的不是资源而是心理能量，如果有足够强大的心理能量，有一种席卷一切的激情，任何东西都可以成为写作的资源，任何平庸的事物都能上升为艺术。"② 林白以她直率、洒脱、凄迷而富于魅力的文字将女性的情感和欲望用一种审美的方式激荡起来，有一种"语言的灵动扩张的美"③；小说还追求一种激情的流淌和扩张。她往往从一点开始，逐渐蔓延伸展，一泻千里奔突直下，那种生命的含量和情感的力度给人以达到极至后的叙述快感。这种扩张尽管松弛丰盈，然而它的无节制有时也会使人感觉沉闷与冗长。

90年代女性写作除了上述作家之外，还有毕淑敏对生与死的冷静思索，蒋韵对女性家族命运的悲叹等等，呈现出杂语化、多元共生的局面。综合起来看，表现出以下话语特征：一、以女性为叙述视角和中心来建构文本。女性作为主角，她们的命运与历史、生存与体验被前所未有地传达出来，她们不仅是小说所关注的中心，作为一种文本策略也成为作家借以关注世界的一个视角和窗口。二、小说内容的边缘化书写。不同于传统小说的宏大历史叙事，90年代女性写作更关注日常生活中的人生世相，努力揭示更为深刻的生活本质。三、小说的主题意蕴呈现超性别色彩。她们的思索从女性推进到人的深度，在精神的更高层面上对人的存在命运做出哲学性质的探寻。这不仅显示出女性写作的深刻，也标示出女性写作的未来趋向。在如上的话语体系中，90年代女性写作既呈现出女性固有的细腻精致，又有一种忧伤而平和的情感味道和舒放而凝重的气韵格调。

第五节　转型期先锋小说　余华等

1987年以后，苏童、余华、格非、潘军、叶兆言、洪峰、孙甘露、北村等大批先锋作家在语言、故事叙述和文本结构等小说形式层面上进行了空前的

---

① 林白：《记忆与个人化写作》，《一个人的战争》，内蒙古人民出版社1996年版。

② 张钧：《生命的激情来自于自由的灵魂——林白访谈录》，《小说的立场》，第275—276页，广西师范大学出版社2002年版。

③ 同上书，第280页。

革命，进一步强化了小说作为一种叙事文本的本体性。但他们的创作已经呈现出由“形式”向“历史”转化的趋势。到 80 年代末，除孙甘露等少数作家仍坚守阵地外，大多已收敛了其实验锋芒。进入 90 年代，先锋小说在转型中出现了复兴的浪潮，先锋作家在短暂的沉寂后又各自挟长篇创作重新杀入文坛。苏童、余华、格非、潘军、叶兆言、孙甘露、洪峰几乎每位都在短短几年内出版和发表了长篇小说。它们无论从思想蕴涵还是从艺术形态来看都代表了其小说创作的最高水平，表明了这批作家生活把握能力和艺术表现能力的极大提高，显示着先锋作家正走向成熟。

余华(1960—　)，原籍山东高唐，生于浙江杭州，1977 年中学毕业后进入海盐一家镇卫生院做牙医。1983 年开始创作，处女作《星星》发表于《北京文学》1984 年第 1 期。后就读于鲁迅文学院、北京师范大学研究生班。现居北京，从事专业文学创作。自 1987 年发表短篇小说《十八岁出门远行》以来的创作多有影响且颇受好评。主要作品有中短篇小说《四月三日事件》、《一九八六年》、《现实一种》、《难逃劫数》、《世事如烟》、《往事与刑罚》、《鲜血梅花》、《古典爱情》及长篇小说《在细雨中呼喊》、《活着》、《许三观卖血记》等。出版有三卷本《余华作品集》。

余华 80 年代的小说创作带有很强的实验性。《一九八六年》、《河边的错误》、《现实一种》、《难逃劫数》、《古典爱情》等小说用冷漠的态度致力于对灾难、暴力、死亡的描述。在他笔下，人性的丑陋与阴暗被淋漓尽致地展现，生命间兽性的对抗和攻击被客观冷漠的语言平静地揭示出来。阴郁、冷酷的气息，血腥、冰冷的场面，恐怖、跌宕的情节，显示出余华小说的暴力美学特征。“暴力因为其形式充满激情，它的力量源自于人内心的渴望，所以它使我心醉神迷。”[①] 通过暴力的展示，余华的小说穿透了现实、历史、文化的层层铠甲，对人类存在的荒谬性和悲剧性进行了深层的探察，作者平静、冷漠的叙述语调和对荒谬、悲剧的轻描淡写，使其小说世界仿佛是一个没有丝毫光亮的绝望的地狱。人物的血肉和情感也被冷漠叙述、暴力美学和形式实验交织而成的力量剥落殆尽，成为一个供写作者随意操纵的符号。“当我在写 80 年代的作品的时候，我是一个先锋派作家，那时候我认为人物不应该有自己的声音，人物就是一个符号而已，我就是一个叙述者，一个作者，要求他发出什么声音，他就有什么声音，但到了 90 年代我在写第一部长篇《在细雨中呼喊》时，我突然发现人物老是想自己开口说话，我觉得这是写作磨

---

① 余华：《我能否相信自己》，第 168—169 页，人民日报出版社 1998 年版。

练的结果。……当时我不习惯这样的叙述,因为我不想过早失去我手中的权力,这是作家对权力的迷恋,他只能控制笔下的人物……当写《活着》的时候,我发现我控制不住了,而写《许三观卖血记》的时候,我完全放开了,完全放开让人物去发出自己的声音。"① 《在细雨中呼喊》作为余华的首部长篇小说,回复和平衡了他以往的创作主题,显示出一种质朴的成熟。小说以各自独立的故事段落组合、构建统一的人生图式,通过对孤独、人性的揭示追问人生的存在,描刻生命的诞生、挣扎以及毁灭的过程。小说以统一的情绪主题和内在的诗意潜流把众多的故事单元整合成一个完善的艺术整体。同时,作家把回忆的故事叙述方式与小说人生的生命方式合二为一,做到了内涵与形式的完美统一。《一个地主的死》、《活着》、《我没有自己的名字》等小说的发表,显示着余华在对自我和艺术的双重否定中已悄然开始转型。这一时期的小说多讲述平民苦难的命运,表现其超强的苦难承受力和坚韧的生存意志。《活着》是余华转型后的首部长篇小说。小说从叙述者"我"在夏日阳光下听福贵老人讲他的人生故事开始,回顾福贵 40 年的生活,引出一个个大同小异的死亡故事。"当作家把福贵的故事抽象到人的生存意义上去渲染无常的主题,那一遍遍死亡的重复象征了人对终极命运一步步靠拢的艰难历程,展示出悲怆的魅力。这个故事的叙事含有强烈的民间色彩,它超越了具体时空把一个时代的反省上升到人类抽象命运的普遍意义上。"②

标志余华艺术转型最终实现的是发表于 1995 年的长篇小说《许三观卖血记》。《许三观卖血记》为余华的小说创作增加了新内涵。其一,"人"与"生活"的复活。《许三观卖血记》中的人物走出了 80 年代的符号化状态,被注入了生命的血肉,抽象化的世界图景重新拥有了生活的感性力量。许三观是 90 年代中国文学中比较成功的文学典型之一。作家对许三观的塑造

① 余华:《我的文学道路》,《中国当代作家面面观》,第 41 页,春风文艺出版社 2003 年版。

② 陈思和:《逼近世纪末的小说》,《二十世纪中国文学史论》(第三卷,王晓明主编),第 447 页,东方出版中心 1997 年版。

莫言说:"我欣赏的是那些独步雄鸡式的、令人不愉快的东西。'正常'的人一般都在浴室里引吭高歌,余华则在大庭广众面前狂叫,他基本不理会别人会有的反应,而比较自由地表现他狂欢的本性。狂欢是童心的最露骨的表现,是浪漫精神最充分的体验。这家伙在某种意义上是个顽童,在某种意义上又是个成熟得可怕的老翁。……这是一个具有很强的理性思维能力的人。他清晰的思想脉络借助着有条不紊的逻辑转换词,曲折但是并不隐晦地表达出来。其次这个人具有在小说中施放烟雾弹和在烟雾中捕捉亦鬼亦人的幻影的才能,而且是那么超卓。上述两方面的结合,正如矛盾的统一,构成了他的一批条理清楚的仿梦小说。于是余华便成了中国当代文坛上的第一个清醒的说梦者。"莫言:《清醒的说梦者——关于余华及其小说的杂感》,《当代作家评论》1991 年第 2 期。

主要聚焦在三个维度上：一是对许三观顽强、坚韧的生命力的表现，一是对许三观面对苦难的承担能力和从容应对态度的表现，一是对许三观的伦理情感、生存思维的表现。作家并没有赋予许三观以激烈的外部性格冲突，也没有直接剖析其生存心理，而是让许三观平凡的人生、朴实的话语“自动”在小说时空中呈现，并且在这种呈现中许三观的丰富、复杂、深度被无限放大了。与人的“复活”相一致，生活本身的力量也得到了有力的呈现。作者有意不对具体的时代语境和时代关系作更多的交待，而是直接让它们融入小说的叙述，与人物的生命存在发生直接的关系。小说中虽也有残酷的历史场景，但作者更多时候所努力表达的是对现实的一种理解。借助这种理解，丰满而生动的生活细节和人生情境就成了历史和现实的主体；生活本身也以自在自为的方式复活，并呈现出感性的力量。其二，民间的表现和重塑。首先，小说重建了一个日常的民间社会。作家对民间温情、民间人性、民间伦理结构、民间生活细节和民间人生世态的展示，构成了小说艺术力量的重要根源。小说没有尖锐的矛盾冲突和情节线索，而是以民间的日常生活画面为主体，民间的混沌、朴素、粗糙乃至狡猾呈现出其原始的生机和魅力。其次，从作家主体角度来看，小说体现了先锋作家从贵族叙事向民间叙事的转变。这是一部贯彻了民间叙事立场的小说，余华有意让民间的人生和民间的场景自主地呈现，而叙述者几乎被“谋杀”了。小说对民间叙事立场的坚持，是它具有巨大的民间蕴涵和民间魅力的原因。

《许三观卖血记》呈现出返朴归真的艺术追求。余华在小说中完成了叙述上的“拨乱反正”，这表现在：从暴露叙事向隐藏叙事的转变，从冷漠叙事向温情叙事的转变，从叙述人主体性向人物主体性的转变。作家剔除了一切装饰性、技术性的形式因素，成功构建了一种新的形式感，显示出作家艺术心态的成熟。

苏童（1963— ），苏州人，原名童忠贵，1984 年毕业于北京师范大学中文系，1991 年成为专业作家。苏童在大学读书期间即开始文学创作，迄今已发表大量文学作品。其中影响较大的有《1934 年的逃亡》、《飞越我的枫杨树故乡》、《罂粟之家》、《妻妾成群》、《红粉》、《园艺》、《七盏灯》等中短篇小说及长篇小说《我的帝王生涯》、《米》、《武则天》、《城北地带》等。出版有八卷本《苏童文集》。

《米》（1990）是苏童枫杨树系列小说的自然延伸和深化。但与《妻妾成群》这类小说在封闭的格局内展开家族故事相比，《米》则是逐步揭示这个家庭的毁灭过程，因而有着不同于以往中篇小说的长篇品格和叙事格局上的

开放性。

《米》讲述了一个人物流浪和家族颓败的故事。首先,小说刻画了五龙逃离乡村,流浪于都市的生命历程。五龙是故事的主体,也是故事的衍生剂。他的流浪生涯是故事展开的核心。五龙的流浪经历了三个阶段:进入都市,占领都市,逃离都市。他最终以个体生命的抛掷完成了由乡村到都市再返回乡村的流浪。其次,小说浓墨重彩地刻画了几个都市家庭的败落,寓言式地揭示了一种历史的颓败。小说在整个都市生存群体的生存窘境和没落气象的背景上展开,小说人物无一例外地挣扎着走向生命的黄昏。就整体来看,小说是从家族的角度来串联人物演进情节的,在对个体与家庭命运的描写中透出了一种令人悲哀的历史法则。《米》把个人遭际与对形而上的历史哲学的思考,落实在特定而具体的个体生命情境中,把对整个人类苦难历程的追索,落实在特定的历史时空中,并穿插以特定的事件,因而历史的灾难和个体的灾难具有一种生活的原生性质。《米》具有独特的叙事风格。苏童以往大多采用第一人称叙事,强烈的主观抒情性和随意机警的叙事风格是其小说的重要特色。从《妻妾成群》等小说开始,他开始采用第三人称叙事,出色的冷静和凄艳的色调使他获得了极大成功。《米》承袭了这一叙述方式。《米》的第三人称并不单一、凝固,其实是由众多分散的第一人称叙事综合而成的,并不能抹杀局部的第一人称叙述。这使得整部小说在整一中见变化,平衡中现张力和弹性,因而有一种活泼灵动之美。

格非(1964—),江苏丹徒人,本名刘勇,1985 年毕业于华东师范大学中文系,获文学博士学位,现为清华大学中文系教授,有小说叙事研究论著《小说叙事研究》(2002)、《塞壬的歌声》(2001)问世。

格非在 80 年代的《迷舟》、《褐色鸟群》、《青黄》、《风琴》等小说中,运用博尔赫斯式的机智将情节和悬念营造出一种戏剧性效果,虚虚实实,扑朔迷离。他不仅拒绝为小说最初的悬案提供答案,而且在小说结束时,反而给读者留下了更多疑问。它的故事不是和游戏同步结束,而且在故事结束时,游戏才真正开始。这就是“格非迷宫”的精奥所在。[1] 对于格非来说,迷宫不仅是一种智慧,一种故事方式,更是他本人精神存在的家园。90 年代,格非发表了《锦瑟》、《湮灭》、《雨季的感觉》、《敌人》、《边缘》等小说。《敌人》(1990)是迷宫式写作的一次登峰造极的表演。它借助家族小说的框架,让

① 参见金元浦:《歧义的世界与多向的解读——格非短篇小说〈褐色鸟群〉解读》,朱栋霖主编:《文学新思维》(下卷),第 174—181 页。

小说中歧义丛生的故事颠沛流离于历史和现实、真实与幻境之间，从而营造了一个巨大的迷宫。《敌人》完全贯彻陈述的原则，只作陈述而不作判断，从而使阅读过程成为读者参与创作的过程，成为一种智力游戏。同时，作者有意抹去现实与非现实的界限。瞎子的预言和梦兆的准确应验，使小说罩上了一层神秘色彩。《敌人》充满隐喻性，在这里既有一个隐喻的大方无隅的哲理世界，一个写实的深入奥秘的心灵世界，又有一个虚无缥缈的神话传说世界，一个触目惊心的人类现实世界。在第二部长篇小说《边缘》(1992)中，格非几乎不着痕迹地完成了对既往艺术范式的全面突围，他不仅以清晰的时空结构和透明的情节线索消解了以往神秘晦涩的艺术倾向，而且抛弃了文本游戏色彩，实现了由混沌到澄明的升华，表现出对迷宫写作姿态的告别。《边缘》以一个老者弥留之际的灵魂袒露为叙述线索，尽管小说时空依然变幻不定，但众多跳荡的故事片段和人生画面不仅具有可重组性，而且也各具逻辑联系，这就使小说的故事形态具有了整体上的统一性和透明性。小说主人公“我”的少年麦村阶段、军旅阶段、晚年麦村阶段构成了小说的故事主体；而从“我”的视角出发，小说又平行地展开了仲月楼、徐复观、宋癞子、杜鹃、小扣、胡蝶等人物的故事，彼此交织对比，共同构筑了整部小说的故事框架和主题结构。在《边缘》中作者开始使用第一人称叙事视角，既加强了小说的体验性和心理真实感，又一定程度上拓展了小说的文本弹性和叙述张力。在结构方式上，小说虽采用“我”一个意识套着另一个意识的交叉流动展现故事，因而时空的切碎、打乱、重组一直处于不停的变动中，但整部小说仍然文气酣畅连贯，结构紧凑有序。《边缘》的语言优雅纯净，是抒情性与感觉化、装饰性与隐喻化、贵族气与写实性的完美统一。

90年代初先锋长篇小说的崛起，是中国文坛最具活力的事件。除上述作品外，问世的还有吕新的《黑手高悬》、《抚摸》，洪峰的《东八时区》、《和平年代》，北村的《施洗的河》，孙甘露的《呼吸》，潘军的《风》，叶兆言的《1937年的爱情》等。其主要特征有：一、从主题上看，它们以“沉沦”的基色描绘了人类的生存状态和生存景观。小说致力于对宇宙性和人类性的思考，抽象性和寓言性成为其首要特色。二、在文体形态上，进一步发展了小说艺术，包括以下几个方面：1. 成功使用已经包容了第三人称的异己和多功能视角的第一人称叙述，形成了特殊的叙述魅力和风格；2.语言的狂欢，即对语言铺张性、装饰性的刻意追求；语言方式的陌生化，它既指语言的哲学化和诗化，又指语言能指与所指的分离。三、变幻灵动的结构。作家不再强调结构的完整、严谨和逻辑性，也不以经典的情节和故事线索作为结构的关键，而

是从叙述和语言本身来完成小说结构,主要有两种方式:一是以《我的帝王生涯》、《在细雨中呼喊》为代表的意象式结构;一是以《风》、《呼吸》、《东八时区》为代表的复调式结构。这种复调式结构不仅给叙述以更大自由,也把小说的结构和对人物心理的剖析巧妙地结合起来,形成独特的复调小说魅力。

第六节　文化道德小说　张承志等

在90年代的中国文学中,与大众化、世俗化的文学潮流相对抗的,以张承志、张炜、史铁生、韩少功等为代表的高举道德理想主义大旗的小说写作者独标一格。

张承志,回族,原籍山东济南,1948年生于北京。1967清华附中毕业后到内蒙古大草原插队。1972年考入北京大学历史系,1975年毕业后分配在中国历史博物馆搞考古工作,1978年考取中国社会科学院研究生,1981年毕业获历史学硕士学位。后辞职做自由作家并作油画。1983—1984年在日本搞中北亚历史研究,长期从事黄土高原的历史宗教考古调查。信仰伊斯兰教。自1978年开始创作来,张承志共出版各种著述34种,发表短、中、长篇小说及散文、学术、著作、译著约250万字。

张承志在80年代出版的小说集主要有《北方的河》、《黄泥小屋》、《奔驰的美神》,长篇小说《金牧场》,散文集《绿风土》。其中小说《骑手为什么歌唱母亲》获首届全国优秀短篇小说奖;《黑骏马》、《北方的河》分别获1982年、1984年全国优秀中篇小说奖。

90年代张承志的代表性作品是长篇小说《心灵史》,此外有中篇小说集《神示的诗篇》,散文集《张承志随笔集——荒芜英雄路》、《清洁的精神》、《大地散步》、《张承志文集》(五卷)。

如果说80年代的张承志是一位浪漫主义、理想主义的作家,90年代的张承志则逐渐走向宗教神秘主义,最后皈依伊斯兰宗教。《心灵史》于1990年7月完稿,1991年由花城出版社出版后,文坛对此保持沉默;1993年该书被青海人民出版社再版30万册,回民们将它当做经典一样珍藏,从此文学界再也无法回避这部逼视灵魂的著作。《心灵史》是用文学形式写就的一部宗教史。全书叙述哲合忍耶教从清代乾隆年间至今200多年来创教、传教、爱教、护教的历史,由于这段历史是和哲合忍耶的七代宗教领袖(即圣徒,称作“穆勒什德”)的事迹紧密联系在一起的,“几十万民众把自己的故事划分

在一代一代穆勒什德的光阴里”①。全书按照七领袖的生平事迹，分为七大部分，每一部分称为一门，而不是按章、卷、部等小说体例（据说这是哲合忍耶秘密抄本作家的体例）。作家大量地对比引用了各种史料，尤其是回族民间秘藏、史料、文献，现代叙事和历史叙事交织一起，互相阐发、互相印证，是这部小说文体上的一个基本特点。这部小说是一部“融宗教、历史、文学于一炉”的“古怪而令人兴奋的文体”②，在作家的历史叙述中总是伴随着强烈的个人体验和对现代社会的批判。他把宗教、历史、考证、传说、诗歌、散文等“非小说”成分全部融化在灵动的现代叙事中，诗性的表达和美文的笔调在小说中相得益彰。

张承志在《心灵史》中对为保卫内心世界而不惜殉命的回族气质，表现崇高的敬意并声称在此找到了“男子汉的渴望皈依、渴望被征服、渴望巨大的收容的感情”，哲合忍耶成了他理想的归宿。这部小说引发了文学界不同的反应。一种观点认为《心灵史》是一部“真诚地诉说苦难的书”，“人只要献身于信仰，人间的一切苦难都能克服”。③ 张承志是一个“为了信仰而生活”④ 和写作的负重前行的硬汉。另一些理论家认为这个曾以草原英雄饮誉文坛的作家转而朝向宗教，变成了一位“不合时宜的英雄”⑤。因为张承志崇拜信奉的那个“血脖子教”的回民世界及其歌颂的 不可名状的“消失”精神同我们周围的现实构成太强烈的反差，“哲合忍耶能解决张承志的灵魂归宿，但不见得能拯救中国人的精神依托”⑥，所以张承志在《心灵史》中对“英雄性”的新的体验，只能在“不合时宜”中被给予。这样尽管“《心灵史》是一部奇书，是一部现代经典”，终因“宗教文献的深奥、奇迹描写的神秘，考证、议论，使一般读者不胜重负，特别其中只属于作者个人的神秘激情，世俗之众缺乏能够读解其意义的信仰前提”。⑦ 作品中流露的晦涩神秘难为所大众接受，但是为 90 年代繁富的文学文体探索提供了另类尝试。

史铁生（1951— ），北京人，18 岁插队陕西延安，三年后双腿瘫痪转回

---

① 张承志：《心灵史·.走进大西北之前》，《张承志回族题材小说选》，青海人民出版社 1993 年版。

② 张承志 ：《心灵史·走进大西北之前》。

③ 林建法、徐连源主编：《中国当代作家面面观 》，第 567 页。

④ 季红真：《中国现当代文学中的宗教意识》，《文学评论》1996 年第 5 期。

⑤ 吴炫：《中国当代文学批判》，第 150 页，学林出版社 2001 年版。

⑥ 同上书，第 155 页。

⑦ 陈国恩：《张承志的文学和宗教》，《文学评论》1995 年第 5 期。

北京，23 岁始在一家街道工厂做临时工。1979 年开始写作。80 年代史铁生的创作主要有短篇小说《午餐半小时》、《绿色的梦》、《在一个冬天的晚上》、《我的遥远的清平湾》、《命若琴弦》、《毒药》、《小说三篇》，中篇小说《关于詹牧师的报告文学》、《插队的故事》、《原罪·宿命》、《一个谜语的几种简单的猜法》。其中《我的遥远的清平弯》和《奶奶的星星》分别获 1983、1984 年度的全国优秀短篇小说奖。90 年代史铁生的小说创作又有发展，散文也大量问世。小说有《钟声》、《中篇 1 或短篇 4》、《第一人称》、《关于一部电影作舞台背景的戏剧之设想》、《两个故事》、《老屋小记》，散文《我与地坛》、《黄土地情歌》、《随笔十三》等，其中《我与地坛》被公认为是 90 年代中国最为优秀的散文之一。1996 年他的第一部长篇小说《务虚笔记》问世。

史铁生 80 年代的小说概括起来有两大特点：一是遵循写实原则采用白描手法摹写生活；二是用虚拟的寓言讲述自己领悟到的人生哲理。90 年代他的创作趋向于虚幻化，逐渐走向虔诚的基督宗教，作品充满形而上色彩。80 年代《纸做的白帆》初露真诚的端倪，《山顶上的传说》中的主人公渴望完成自我道德净化。1990 年发表的短篇《钟声》把这种宗教精神外化在一个牧师的故事中；中篇《中篇 1 或短篇 4》呈现玄学的宿命色彩；长篇小说《务虚笔记》则把这种虚无引向抽象、玄妙的境地。

被称做 90 年代优秀长篇之一的《务虚笔记》（上海文艺出版社 1996 年），是史铁生创作生涯的一个高峰。对这个具有浓厚玄学色彩的标题，评论家作了合理阐释，认为史铁生之务虚是从"'真实'中窥见幻梦的真相，在幻想中发现'真实'的奥秘"，他旨在借"'真实'的历史事件、个人命运、爱的苦乐等各种遭遇，去寻求虚幻的意义和解脱；借小的事物去领悟宏大的'道体'"。[①] 这部作品被发现体现了"东方美学特色 "。首先是符号的全息性。《务虚笔记》塑造了很多人物，医生 F 和导演 N，教师 O 和画家 Z、诗人 L 和 T、残疾人 C 和他的恋人 X，等等。这些人物里没有一个是典型，每个人物都只是一个符号代码，每个符号都是平等的、全息性的，又不能孤立出来，这样就瓦解了人物符号间的差异。所有的人只剩下两个：男人和女人。[②]人与人之间的差别消失，体现出佛教的平等观。其次是虚实互变。符号的全息性

① 张柠：《史铁生小说中的东方美学》，《中国当代作家面面观》。

② 《务虚笔记·开始与结束》那一章写道："不光是你，也不光是我。他们还是所有的人。在另外的地方和另外的时间，他们可以是任何人。因为所有的人都曾经是他们。因为所有的人，都曾经是一个男孩儿和一个女孩儿。"

要求叙事符号简易化，但不排斥符号变易的复杂性、丰富性。这种变易在史铁生的创作中就是一种虚实互变，即化虚为实或化实为虚，表现在作品中就是对欲望和梦想的实与虚的幻化过程。“欲望和梦想，把我们引进一片虚幻、空白，和不确定的真实，一片自由的无限可能之域。”(《务虚笔记》184节)史铁生在谈创作时也说“亘古不变的只有梦想的自由”①，梦想的自由最终通向务虚的“道体”。这“道体”也许就是作家所说的宗教精神，他认为“文学就是宗教精神的文字体现”②。“宗教精神便是人们在‘知不知’时依然葆有的坚定信念，是人类大军落入重围时宁愿赴死而求也不甘惧退而失的壮烈理想”③。所以人们说史铁生是一个“真正具有宗教感的作家，打破个人生死玄观，已融入无限宇宙之中。史铁生还是个思想者，对生命的追问充满形上色彩”④。

宗教精神使得史铁生勇敢面对现实。正是依托这种精神信仰，身受病痛折磨的史铁生才能经受人生的种种磨难。不论过去还是现在，“残疾”一直是他作品中突出的主题、意蕴，残疾人常常是他的故事或寓言中的重要角色，即使《务虚笔记》也缺不了残疾人 C。描写残疾人的自卑心理、内心惆怅、宿命意识和精神追求，构成他写作的基本要素。基于模式和主题上的重复性，这种写作不免会遭人诟病。但史铁生本人对生存、痛苦、死亡和困境表现出一种常人难以企及的超越感。他的作品语言朴实真诚，淡雅随意，精致优美且富有哲理，在平静的叙述中透出乐观的宿命意识、耀眼的思辩光辉和无限的包容胸怀，苦涩中带有温情，奇崛中包融着关怀，他充满理想，追求自由，不畏艰险，平和宽容。

张炜(1956—)，原籍山东栖霞县，生于山东龙口，1980年开始发表小说、散文、文艺杂论等。主要有长篇小说《古船》、《九月寓言》、《柏慧》、《家族》、《外省书》、《能不忆蜀葵》(2001)等。中短篇小说有《一潭清水》、《秋天的思索》、《秋天的愤怒》、《一个故事刚刚开始》、《怀念黑潭中的黑鱼》等。

1986年张炜发表的第一部长篇小说《古船》，引起巨大反响。1992年《九月寓言》在《收获》发表。

《九月寓言》描写一个叫廷鲅的海滨小村的几代村民，在艰苦岁月里的

---

① 史铁生：《我与地坛》，《史铁生散文小说选》，第340页，中国社会科学出版社1993年版。

② 同上书，第344—345页。

③ 同上书，第346页。

④ 蔡翔：《评张承志》，《当代作家评论》2002年第4期。

劳动、生活和爱情，重点讲述了几个家庭和一群青年男女的日间劳作和夜间游荡的奇特生活。擅长忆苦的金祥和他老婆庆余与煎饼的故事；盲女闪婆和流浪汉露筋勇敢真挚的爱情传奇；少白头龙眼和他母亲与少女肥的故事，以及肥与龙眼与工区少年挺芳的三角恋情；心高气盛的村姑三兰子与工矿区语言学家的暧昧关系；赶婴家和工程师秃头的轶闻趣事……"九月寓言"其实就是大地的寓言。小说最突出的是那种扑面而来、无所不在的野地精神、野地气息，那是生命之源、力量之源。可惜的是，现实中的城市正以污染的环境、沦落的道德、虚伪的人性构成对野地的侵害。小说最后，主人公逃亡，村庄沦陷及冲天的大火正是现代文明毁灭原始生态的一个巨大寓言。诗化的语言、象征的意象、哲学化的沉思、现代化的叙述、灵动的人物、飘忽的结构，共同铸就了《九月寓言》奇特而充满魅力的文体效果。

韩少功（1953年— ），湖南长沙人，1968年初中毕业后下放汨罗县务农，1978年入湖南师范大学中文系读书。1988年迁居海南，主编《海南纪实》、《天涯》杂志。韩少功七八十年代的代表作有《西望茅草地》、《归去来》、《爸爸爸》、《女女女》和《风吹唢呐声》（电影剧本）。1996年出版的长篇小说《马桥词典》在文坛引起争讼。新世纪发表的第一部长篇小说《暗示》是跨文体的长篇笔记小说，是《马桥词典》文体探索的继续。

在中国的当代作家中，韩少功被公认为最具有理论家气质。他的理论和作品常常带给人们一些惊异。80年代他积极投身文学寻根，《爸爸爸》是寻根文学的代表作。如果说《爸爸爸》及其后的《女女女》是对民族劣根性的沉重反思，带有强烈的批判倾向，那么90年代的《鞋癖》、《余烬》和《马桥词典》则再现"寻找"意象，使他从知识分子的象牙塔里走出来，走向民间，同有着鲜活语言的大众进行平等对话，作品呈现出鲜明的浪漫情怀和理想主义光辉。

在《马桥词典》中，韩少功一改惯常的模式化写作，用笔记体形式写作[①]，采用词条罗列法串联历史人物和事件，展现马桥这个乡村世界的风土人情，奇闻趣事。这也曾引发《马桥词典》是创造，还是模仿、抄袭《哈扎尔辞典》的争讼案[②]。

---

① 韩少功："这本书的文体也可以说十分'旧'，至少可以'旧'到古代笔记小说那里去。"《马桥词典·关于〈马桥词典〉的对话》，第472页，山东文艺出版社2003年版。

② 参见《岁末年初的"马桥事件"》，《中华读书报》1997年1月8日；韩石山：《"马桥事件"：一个文学时代的结束》，《文学自由谈》1998年第6期。

作为笔记体，整部作品没有完整的结构和情节，也没有鲜明的主题和中心人物，亮相较多的几个人物出场也不求前因后果，与之相关的事件时断时续（这一点和《务虚笔记》、《心灵史》相似），从而产生一种复调效果。例如关于复查、万玉、马鸣、铁香这些人物的故事，洪老板和三毛这两头牛的故事，公地母田和台湾（人名）等故事，既无铺垫，也无呼应，事件发生带出人物，人物说话交代故事，真正做到行云流水，水到渠成，自然和谐，浑然一体。这里隐含着某种看似神秘的因素，而这神秘又用马桥独特的语言可以诠释。神仙府里的烂杆子马鸣简直是一个活庄周；复查因为一个无意的“嘴煞”（一种忌语）彻底改变了自己的生活；“走鬼亲”中的黑丹是铁香的转世，能认识前世的人记起前世的事；台湾讲述了茂公和本义结仇后两家的器物石臼和石磨恶战的奇异故事。韩少功说：“人本身是很神秘的。人的神性是指一种无限性和永恒性。我想把瞬间与永恒、有限与无限做一种沟通。我想重创一个世界。我写的虽然是回忆，但最能激动我的不是复制一个世界，而是创造建构一个世界。”[①] 小说的语言，也引起评论者的兴趣。[②]

张承志、史铁生、张炜、韩少功四位作家都有着相似的创作风格。他们崇尚自然，融入大地，颂扬人道，歌唱理想。他们对宗教的领悟和虔诚，对民间的亲近和关怀，使得作品带有或多或少的神秘性；但他们情感的真挚与纯洁、语言的朴素与凝练是那些心态浮躁的商业主义写作者所难以企及的。他们在艺术形式上力求突破传统，解构中心人物，描画群像，用随意的散点式结构叙述故事；作品清新，不落窠臼。作品中体现的道德理想和人文精神曾引起文学界的争论。在人们日益被财富奴化、道德理想日益贬值、精神寄

---

① 王光东、李雪林：《民间的对话及意义的发现——韩少功论》，转引自韩少功、李少君《关于〈马桥词典〉的谈话及其他》，《中国当代作家面面观》。

② 旷新年：“他从‘方言’的立场出发，从个人独特的语言实践出发，寻找那些散落在民间的、‘普通话’所无法含盖的‘方言’的复杂含义，揭示‘普通话’背后的语言、思维和生活方式，其生存与价值图景。（30页）……《马桥词典》凸现了‘普通话’和‘马桥方言’之间的冲突和歧义，……是对于语言的思考”。如“䴗”，在马桥方言中读nia，声发阳平指粘连，声发阴平指亲近、亲热、纠缠等，发上声指戏弄、逗耍、理睬、干预等，发去声指两性行为。一个方言因声调的不同竟有如此丰富的含义，可知民间语言的生命力！再如“醒”，在现代汉语中不含贬义，马桥话却指愚昧，蠢；“不和气”在普通话中是一个否定意味的语词，马桥话却含褒义，指漂亮、好、卓尔不群、出类拔萃、超凡出众等。《小说的精神——读韩少功的〈暗示〉》，《文学评论》2003年第4期。

王光东、李雪林：《马桥词典》的语言“是一种摆脱了权力话语的民间语言，每一个词条所带有的方言口语色彩使得你必须遵循它自身的读音、意义去理解它后面的故事，这已经在一定程度上营造了这个民间世界的氛围，使作者和读者都置身于这种语言的海洋中。”《民间的对话及意义的发现——韩少功论》，《中国当代作家面面观》，第617页。

托日益虚无的拜金主义时代，他们笔下的文学再次承担起精神启蒙和精神抚慰的使命。

第七节　其他

在90年代中国小说中，与大众文化潮流和后现代思潮相呼应，王小波、王朔、贾平凹的创作也自成一景，在他们那里雅与俗、严肃与游戏、形而上与形而下的边界开始变得模糊，中国文学转型的阵痛与复杂性也体现得更充分。

王小波(1952—1997)，北京人，16岁去云南插队，后又去山东插队，1975年回北京，在街道工厂当工人，1977年考入中国人民大学贸易经济系学习，1984年入美国匹兹堡大学东亚研究中心学习，1988年获硕士学位回国，先后在北京大学、中国人民大学任教，1992年成为自由撰稿人。1997年4月11日死于心脏病突发。王小波于1975年开始写作《绿毛水怪》(一说是1973年)，主要作品有长篇小说"时代三部曲"(1997年5月由花城出版社出版，其中包括《黄金时代》、《白银时代》、《青铜时代》三部小说集)、《黑铁时代》及杂文集《思维的乐趣》(1996年)、《我的精神家园》(1997年)，另有学术论著《他们的世界——中国男同性恋群落透视》(与妻子李银河合著，香港天地图书公司1992年出版。)

《黄金时代》共收录了王小波的5部中篇小说，其中的《黄金时代》和《革命时期的爱情》被公认为是王小波的代表作。这些小说都涉及到了性，都有大量坦率的性描写。对此王小波是这样解释的："这本书里有很多地方写到性。这种写法不但容易招致非议，本身就有媚俗的嫌疑……这样写既不是为了找些非议，也不是想要媚俗，而是对过去时代的回顾……在非性的时代里，性才会成为生活的主题，正如饥饿的年代里吃会成为生活的主题。"[①]同名小说《黄金时代》将一对知识青年的一段性爱经历，放在"文革"那个非常荒谬的时空中。在这样一个个人无助而政治权力无所不能的年代，作为个人，很难有意志和尊严可言。被发落到边疆农场的医科大学生陈清扬被人污称为"破鞋"，理由是她虽然已经结了婚，但"脸不黑而且白，乳房不下垂而且高耸"。主人公王二认为只有两个办法可以应对：一是把自己整得全无

---

① 王小波：《从〈黄金时代〉谈小说的艺术》，《浪漫骑士——记忆王小波》(艾晓明、李银河主编)，第51—52页，中国青年出版社1997年版。

姿色，没了当破鞋的本钱；二是干脆偷汉，当名副其实的破鞋。荒谬的年代培养了王二式的玩世不恭的游戏态度。《黄金时代》既不是将性美化、神圣化，也没有将性丑化、泛滥化，而是将其中立化。对传统的性文化心理进行了彻底解构，在性表现的问题上发展了一种新的写作实践，呈现出新的性价值观。《革命时期的爱情》延续了性爱这一话题。福柯曾说，性与政治是一块硬币的正反两面密不可分。从男女之间荒谬的性关系和性意识来透视一种乌托邦式的荒谬的政治现实，这正是王小波小说中性描写的目的和价值所在。

收录在《青铜时代》中的三部长篇小说《万寿寺》、《红拂夜奔》和《寻找无双》是以中国古代唐朝为背景，对唐传奇的重新讲述。作者将现代人的爱情与唐人传奇相拼贴，将唐人故事现代化，在其中贯注现代情趣。王小波打破了历史与现实、想象与再现的界限，然后再重新拼接，将历史与现实、想象和再现融为一体、相互印证、自由诠释，叙事者随心所欲地穿行其中，从而创造出一种"历史狂想主义"的现代传奇。例如《红拂夜奔》，作者让现代数学家王二的故事与唐代科学家李靖的故事产生对话，他们各有各的命运，有各自对爱情、生命、自由和死亡的想法，两者相互映照又各行其是。李靖是唐朝的大发明家，他的发明不但不被当局采用，反而因此受到迫害。发明家做不成他就改行当流氓，却赢得妇女的青睐和满城人的敬畏；他的学术著作不能出版就画春宫画，结果备受书商和读者的欢迎。王二是个大学教师，整日想的就是如何求证出 17 世纪法国数学家费马尔提出的"费马尔定理"，其实他根本不知道这究竟有何意义；他被领导安排和一个单身的女同事合住一套公寓，共用一个卫生间，带来诸多的不便和尴尬……在写实与幻想的穿插中，作者从对中国传统知识分子和现代知识分子处境的俯瞰中，透视出智慧、创造、爱情这些生命的永恒价值以及它们与极权、昏庸、世俗之间的长久对立。

王小波是一个边缘化的作家，留学国外的经历和自己对西方现代派小说的偏好以及丰富的智慧，使他无意中和马原、余华、孙甘露这样的先锋作家走到一起。在马原、余华、孙甘露或沉寂或转向之后，王小波之突然被发现，给单调得有点发困的文坛带来了一阵深刻的惊喜。有学者认为："在中国文化的精神谱系上，王小波似乎是某种异数：不仅其文学风格无法归类，而且这个人也难以理喻。我们很难想象在中国文化的内部，会有王小波这样的人出现，但其人其书又分明不是西方文化的产物。王小波，成为一个挑

战评论家智慧的阐释对象。”①

王小波小说的先锋性除了前面谈到的性描写诸特点外，还在叙事和语言两个方面。王小波的叙事是极其自由的。自由叙事的关键是对时间和空间的处理。王小波善于将不同跨度的时间和空间的事物组接在同一个文本中，自然而然地让共时性的文本替代了历时性的文本，从而实现“文本间的互相指涉”。时间在王小波的小说中是通过记忆和遗忘表现出来的。在作者看来，“经历过的岁月，不仅仅是一份无力的愤怒和已成疤痕的伤痛；而是一份深切的迷茫，一个必须去正视、却无法不晕眩的‘人性’的深渊”②。遗忘、寻找、记忆构成了王小波小说的潜在主题，作者以纵横恣肆、嬉笑怒骂的方式，触及到了历史的“私处”，“对于历史——个人的或集体的，权力所书写的不仅是记忆，而且是遗忘。人们所记忆着的，不仅是他们乐意记住的，而且是允许记忆的。在历史暴力的酷烈而无趣的瞬间之后，是遗忘创造着合理、秩序、纯洁无辜与常识、安全”③。反讽和戏仿，也是王小波小说的叙事特点。通过对反英雄式的人物（如王二、陈清扬、李靖等，他们面对暴力，不是反抗或者躲避，而是顺从或迎合，从而使暴力失去了目标和反作用力而自行瓦解）的塑造，构造一幕幕狂欢场面，其背后是真实的“历史场景”的酷烈和残忍。难怪作者将自己的《怀疑三部曲》称为“严肃文学”④。

王小波的语言以戏谑的比喻和幽默的思辩为特征。习惯于优美抒情和庄重典雅的读者也许很难适应这种语言风格，但应该看到：王小波在汉语写作上确实带来了一次戏剧性的颠覆。作品的表层叙述常常是荒谬的，思想的机锋隐含在未说出的大量潜台词中，它诉诸读者对幽默感的领受、回味。“作品中大量奇思异想的议论，对某个荒谬情境的反复分析，直致其荒谬性

---

① 许纪霖：“在这样的思想背景之中，王小波的确是特别的。他身上那种罕见的英国自由主义气息，那种集理性、冷静、幽默和宽容于一身的盎格鲁·撒克逊精神，在狂躁而喧嚣的中国思想界，确乎是特立独行。

“顾准当年经过痛苦的精神反思，从信仰走向理性，从理想主义走向经验主义，他是那一代人中的思想先知。王小波承继了顾准的精神转向，在经验主义的道路上走得更远、更深、更彻底。他们的精神转向虽然还是个别性的事件，然而对于中国思想史来说，也许意味着悄悄翻开的一页。”许纪霖：《他思故他在——王小波的思想世界》，《上海文学》1997年第12期。

② 戴锦华：《知者戏谑——阅读王小波》，《中国当代作家面面观》，第706页。

③ 同上。

④ 王小波原计划将《革命时期的爱情》、《寻找无双》和《红拂夜奔》三篇小说合为一辑，取名为《怀疑三部曲》，后来分别收入《黄金时代》和《青铜时代》。王小波：《〈怀疑三部曲〉后记》，《沉默的大多数》，第332页，中国青年出版社1997年版。

穷形尽相，无所逃遁。与此同时，他随时引入古今中外经典作品的各种文体、名人名言，作为论理、引喻，或以质疑、反诘造成对比。这些引入，带来多种的尺度陪衬或反衬一种情景。另一方面，王小波也显示了感觉的敏锐和表达感觉的独特风格。"① 他将"龟头血肿"、"磨屁股"、"革命时代的痔疮"、"地主老财的屎橛子"这些看似粗鄙的词语引入文中，其目的在于显露革命时代的荒唐无稽；同时，他还空前丰富地描写了性，包括性爱的姿势与器官，这些描写兼有工笔的细致和想象的谐趣，它们新鲜独特，超越了写实层面，往往成为人物处境的隐喻。② 王小波的比喻方式丰富多样：有时是一种远距离的意象衔接。如《红拂夜奔》，说当年洛阳城里领取政府津贴的线人"比前东德所有的雷子加起来还要多"。洛阳城的监视人、告密者与东德的雷子本来风马牛不相及，但在数量之多、令人恐怖这点上，两者是极为相似的，这种比喻新颖独特而又发人深省，显示出作者超凡的想像力。有的是对某个外形特征的夸张，喻体和本体原来很不相称，通过对本体或喻体的相应夸张，从而使两者具有相似性；有的采取了远取譬的陌生化方法，使读者的思维被迫延宕，从而获得审美享受。③总之，王小波的语言敏锐机警而内含诙谐，看似粗俗而富于理趣，自由放达中充满感觉的灵动与理性的聪颖，可读而又可思，从而使语言本身构成了一种表现内容。王小波以其独特的性价值观、与众不同的叙事方式和幽默戏谑的语言缔造了一个小说的"黄金时代"。

王朔（1958— ），北京人，出生于部队干部家庭，1976 年至 1980 年曾在海军北海舰队服役，复员后在北京某医药公司工作，1984 年辞职，成为自由写作者，后进入影视业，参与策划了电视连续剧《渴望》和《编辑部的故事》等，获得巨大的成功。从 1978 年发表处女作《等待》开始，先后发表了《空中小姐》、《浮出海面》、《一半是火焰，一半是海水》、《顽主》、《千万别把我当人》、《橡皮人》、《玩的就是心跳》、《我是你爸爸》、《看上去很美》等中、长篇小说，出版有四卷本《王朔文集》（华艺出版社 1992 年出版）和《王朔自选集》等。

王朔的作品大体可分为两类：一类是言情小说，如《空中小姐》、《浮出海

---

① 艾晓明：《革命时期的心理分析——读王小波的长篇小说〈革命时期的爱情〉》，《文化现象漫议》，中华工商联合出版社 1995 年。

② 例如：王二在 X 海燕床上半跪半坐，"整个人就像一朵扎出的纸花，或者崩开的松球……"这里的比喻影射人物如折纸花一样被迫扭曲的精神状态。

③ 如："红拂头发三丈长，洗完了头她就像一个大蚕茧，这时得她把自己一点一点地从头发里摘出来。"再如："无数条人走的路，就像一束没有绞紧的毛线，到了崎岖的地方束紧成一团，到了空旷的地方就散开成一片。"

面》、《一半是火焰，一半是海水》等；另一类是被称为"顽主系列"的小说。如《顽主》、《千万别把我当人》、《橡皮人》、《过把瘾就死》、《一点正经没有》、《玩的就是心跳》、《我是你爸爸》等。此外还有侦探类的小说如《单立人探案集》。

在言情小说中，王朔构筑了一系列现代人的情爱悲剧，并在其中添加了许多诗意成分，赚取了少男少女们不少眼泪。《空中小姐》写美丽多情的空中小姐王梅与一位退伍军人之间的情爱纠葛；《浮出海面》写石岜和女舞蹈演员于晶的爱情传奇。《一半是火焰，一半是海水》讲述女大学生吴迪被张明欺骗之后自甘堕落最终割腕自杀的故事 。如果对王朔的言情小说进行拆解，就会发现它们只不过是古典爱情模式的现代翻版而已。所不同的是大家闺秀与落难书生模式，在王朔的小说中变成了纯情少女与浪荡才子，恋爱的地点也由宁静美丽的后花园改在喧闹繁华的大都市。《空中小姐》等小说的成功，使他全身心地投入商业化的写作运营中去。[①]但不能因此否定王朔小说的独特性：他将小说从新时期文学的启蒙主题的宏大叙述中拉出来，游戏人生也游戏感情的"顽主"代替了开拓者和实干家充当了"当代英雄"的角色，爱情叙述不再附丽于社会、人生这些沉重的话题。这种有意识的"躲避崇高"[②]、避雅就俗的陌生化写法也激起了读者的阅读兴趣。对于王朔的小说，有人赞扬，有人批评。[③]

---

① 王朔本人毫不隐讳："我的小说有些是冲着某些读者去的。《空中小姐》、《浮出水面》还没有做到有意这样，它们吸引的是纯情的少男少女。《顽主》这一类就冲跟我趣味一样的城市青年去的，男的为主。后来我又写了《永失我爱》、《过把瘾就死》，这是奔着大二女生去的。《玩的就是心跳》是给文学修养高的人看的。《我是你爸爸》是给对国家忧心忡忡的中年知识分子写的。《动物凶猛》是给同龄人写的，给这帮人打个招呼。"王朔：《我是王朔》，第 55 页，国际文化出版公司 1992 年版。

② 王蒙：《躲避崇高》："他撕破了一些伪崇高的假面。而且他的语言鲜活上口，绝对地大白话，绝对地没有洋八股、党八股与书生气。王朔会怎么样呢？玩着玩着会不会玩出点真格的来呢？保持着随意的满不在乎的风度，是不是有时候也咽下点苦水呢？如果说崇高会成为一种面具，洒脱和痞子状会不会呢？你不近官，但又不免近商。商也是很厉害的。它同样对于文学有一种建设的与扭曲的力量。"《读书》1993 年第 1 期。

③ 如，曾镇南认为，《一半是火焰，一半是海水》这部作品"脱颖而出，以其揭示社会心理的深度和刻镂人物灵魂的力度，给读者一种强烈的刺激和震动，把读者引入一种清新而邈远的人生境界"，"显示了法制文学创作的深化"，"不仅在一般法制文学创作中，就是在当前较高层次的文学探索中，也是罕有其匹的"。曾镇南：《在罪与罚中显示社会心理的深度》，《啄木鸟》1986 年第 2 期。

陈一水说："小说的确'给读者一种强烈的刺激和震动'，但并没有引入'清新而邈远的人生境界'。相反的是，……向读者展示了淫逸、奸诈、粗野的犯罪角落的乐趣"。他指出："作品宣扬了资产阶级人生观，把这种人生观当做'开放'的契机和重视自我、反流俗的象征。"陈一水：《性犯罪的教科书》，《作品与争鸣》1987 年第 3 期。

当然王朔并不是那种一味我行我素的叛逆者，他一边故作姿态地做着“我是流氓我怕谁”的样子，一边暗暗留心读者的反映，不断调整写作策略，以此赢得市场的青睐。《橡皮人》描写了一群倒买倒卖、欺诈哄骗的城市浪人，他们由现行社会的嘲弄者成为社会秩序的挑战者。当然这种挑战只是表面的。将心理的积郁宣泄之后，“顽主”们不再做冒险和自我放逐的游戏，他们作出一种和社会和解的姿态，甚至企图和自己曾经厌恶过的社会建立起一种联系。《顽主》中于观、杨重、马青三人开了三 T 公司替人解忧排难。《你不是一个俗人》中于观等一群人又成立了三好协会专事“捧人”。这些调侃、嘲弄意味的“助人为乐”，既赢得了读者的喝采，也赢得了丰厚的商业利润。

《千万别把我当人》和《我是你爸爸》是被王朔自称为“启示录式的”[①]的两部长篇小说。两部小说所表现出的批判意识，说明王朔在关注市场的同时，还是另有所追求的。

《动物凶猛》讲述的是“文革”中一帮青年男女高晋、高洋、于北蓓、米兰等无所事事，靠恋爱、打架耗费时光的故事。《过把瘾就死》则叙述了方言和杜梅之间枯燥、沉闷的婚姻纠葛。《许爷》描写了出租司机许立宇在 80 年代生活大潮中的复杂心态和浮沉命运。这三部中篇小说被拍成电影、电视剧以后上座率和收视率颇高。

王朔小说作为商业文化和市民文化的代表，其特征突出。其一，反文化和反价值倾向。王朔小说有明显的反智倾向，出现在王朔笔下的知识分子(尤其是作家)“一点正经没有”，都是被讥笑和戏谑的对象。[②]对于王朔写作策略的分析，需要补充的是，以王朔作品为代表的商业价值观和精英知识分子文化价值观之间先天地存在某种冲突，这种冲突必然导致双方为争夺读者而引起明争暗斗[③]，根据劣币淘汰良币的“格雷欣”法则，处于劣势的一方

---

① 《王朔文集·自序》(第 1 卷)，北京华艺出版社 1995 年版。

② 如《千万别把我当人》写小绅士：“……在美国我和美国文联主席谈了谈，……谈到文学，他们表示，美国作家也有很多困惑，很多人正在转向通俗文学，一些严肃的作家已经很多年没有写东西了。他们很羡慕我们，认为我们的作家是世界上最享福的作家，每月有工资。认为中国了不起，这么穷还养着这么多作家，这在美国是不可想象的。他们很关注中国的文学，认为文学的希望在中国。”

③ 张德祥：“(王朔笔下的人物)他们已经彻底失去了自尊，干脆自卑到底成为无赖。这是他们的低劣素质和人性本能所决定的，不扳倒一切有价值的、尊贵美好的东西，他们怎么能获得心理平衡……他们的低劣素质决定他们只能从反面亵渎美好，以获得平衡。……他们的人生观及其方式在特定的历史时代形成，又适应了商品经济乍兴于这块古老国土上，道德观念与传统价值受到猛

自然是后者。

第二是语言的高度戏谑、调侃。王朔善于将“文革”时流行的红色经典话语运用到日常生活的叙事中,如“发奖是在‘受苦人盼望好光景’的民歌伴唱下进行的”。“又是一个像解放区的天一样晴朗的日子。”通过戏仿和嘲讽,王朔成功地解构了主流意识形态话语的权威性,因此,对于政治文化的破坏力也是不言而喻的。王朔善于通过譬喻、反讽等修辞手法,将语言的游戏功能发挥到极致,从而使自己的小说形式变成了小说内容的组成部分。

贾平凹在90年代的主要作品有长篇小说《废都》、《白夜》、《土门》、《高老庄》及《怀念狼》等。这些小说程度不同地书写了物质主义时代都市文化的颓败,人文精神的衰落,流露出一种世纪末的悲哀情绪,同时也表达了对传统农业文明的怀念和对自然的回归意识。写于1993年的《废都》围绕作家庄之蝶与景雪荫一场无聊的笔墨官司了叙写了他与妻子牛月清及其他几个女人唐宛儿、柳月、阿灿等的情感与性爱纠葛。它是贾平凹90年代出版的第一部长篇小说,也是一部引起强烈争论的小说。赞成的观点认为:《废都》是一部复杂而又深刻的小说,是世纪末中国文坛的震撼之作,它写了西京城各阶层人物的颓废无聊,精神的空虚,深刻反映了当代中国社会的真实情况,可以说是世纪末中国文化的一曲挽歌。[①]书中的性描写完全是出于人物塑造的需要,作者是用极严肃的态度来写性的,它让读者知道什么才叫真

烈冲击的社会条件,使他们走上历史舞台。他们的无耻无赖的极端个人利己主义品性同商品物质有某种共同之处。因此,在金钱强化着人们的金钱观念、强化着个人利益、冲荡着道德价值的同时,他们的人生哲学正与这种强化不谋而合,无疑得到了社会的响应,形成一种社会文化现象:金钱化、利己化、实用化、世俗化。”张德祥等:《王朔批判》,第37—38页,中国社会科学出版社1993年版。

王朔则道:“因为我没念过什么大学,走上革命的漫漫道路,受够了知识分子的气。这口气难以咽下,像我这种粗人,头上始终压着一座知识分子的大山。他们那无孔不入的优越感,他们控制着全部社会价值系统,以他们的价值观为标准,使我们这些粗人挣扎起来非常困难。只有把他们打掉了,才有我们的翻身之日。而且打别人咱也不敢,‘雷公打豆腐,拣软的捏’,我选择的攻击目标,必须是一触即发,攻必克,战必胜。”《王朔自白》,《文艺争鸣》1993年第1期。

① 雷达说,《废都》“以古老文化在现代生活的衰颓为主旨,鼓了极大的勇气自剖灵魂也剖示他人。这在贾平凹的创作上是从未有过的,我这里主要指的是作品披露灵魂的大胆、语言艺术的精湛、描摹世态人情的逼真。”《〈废都〉废谁》,第128页,学苑出版社1993年版。

曾镇南说:“像这样令人耳目一新、拍案惊奇、惊心动魄的作品并不多见。作品的卓异奇绝之处在于,一是对当前都市生活中异常广泛的社会现象的毫无讳饰的真实描写;二是对当代文人的人生悲剧和精神悲剧的深刻揭示。在描写世情和刻画颓俗中时时闪现的忧时愤世之心,使《废都》构成了沉浮于情天孽海中的现代文化人的最真实无讳的灵与肉的实录。”《〈废都〉废谁》,第129页。

正的颓废。[1] 批评的观点认为:《废都》是一部淫书,是现代无聊文人的一种白日梦式的游戏、一种自我欣赏和自我消费。[2] 而贾平凹自己则认为"废都"二字有太多的沧桑,又难以言传,写"废都"的目的只是想写出一段心迹,来安妥自己的灵魂。[3] 不能回避《废都》中大量的性描写所带来的不良影响,但是也只有越过性描写的层面,才能领悟其中的所蕴涵的意义。[4]《废都》通过世俗生活场景来写文化心态,在文化传统的废墟上,写一群知识分子的挣扎、追求,在给知识分子祛魅化的同时,还原其人格精神的世俗的一面,通过性描写探索了人(尤其是知识分子)的生存状态。《废都》从社会、文化、生命三个层面来透视 90 年代社会生活的方方面面,尤其展示了在社会裂变的同时所带来的文化的裂变。当然,《废都》所流露出的消极、颓废情绪也是需要读者思考的。[5]

---

① 辛作良:《〈废都〉,贾平凹义无返顾的堕落》,《失足的贾平凹》(刘斌、王玲主编),华夏出版社 1994 年版。

② 参见刘斌、王玲主编《失足的贾平凹》中的有关文章,华夏出版社 1994 年版。

李洁非指出:在《废都》中,"贾平凹沉溺于自我,导致了他对所欲表现的对象的垄断,实际上也导致了艺术对象的丧失……其结果,与其说产生了一件艺术品,勿如说产生的乃是关于他个人精神梦魇的一份笔录"。《〈废都〉滋味》,第 183 页,河南人民出版社 1993 年版。

③ 贾平凹:《我要说的话——关于〈废都〉》,《做个自在人——贾平凹序跋书话集》,第 323 页,内蒙古教育出版社 1998 年版。

④ 曾镇南说:《废都》中的几个女性"与庄之蝶的感情和肉欲的纠缠,是《废都》最为文采飞扬的篇章,可谓烟霞变幻,灵光激射,读来叹为观止"。《〈废都〉滋味》,第 160、161 页。

温儒敏认为:"《废都》的性描写并不同于色情文学中常见的那种展览式或挑逗式,作者更注重的是从个性角度剖析情欲,是将性爱、性行为等生理机能升华为现代人在文明异化中得以挣脱厄运的拯救方式。"《〈废都〉滋味》,第 220 页。

尹昌龙批评道:《废都》"赤裸裸的性描写,绝少生命意识、历史含量和社会容量,而仅仅是一种床第之乐的实录;那种生理上的快乐和肉体上的展览使这种实录堕落到某种色情的程度。"《〈废都〉滋味》,第 242 页。

⑤ 李书磊说:"《废都》径直地投合了文化大众阴暗而卑微的心理,从中我看不出作者对生命的正视、对人生的尊重,我在这部以'废都'为标题、貌似有历史感的小说中我也感觉不到作者对历史真义的体味与敬畏。"《〈废都〉滋味》,第 1 页,河南人民出版社 1993 年版。

陈晓明认为《废都》的出版是"文化下降运动中一次彻底堕落"。"《废都》当然以为自己废弃的、残缺的写作,与其说概括了,不如说证明了当代文化之颓败。"《〈废都〉滋味》,第 44、48 页,河南人民出版社 1993 年版。

第十四章
90年代诗歌

进入90年代,新诗热潮减退,诗歌的受众队伍逐渐缩小,诗人的地位受到前所未有的挑战。但是,诗歌并未如某些评论家所预言的那样已经"死亡",随着生存环境和艺术风尚的改变,新诗在90年代也悄悄地发生了转型,并在艺术探索上取得了某些进展。

从诗人队伍的构成看,老、中、青三代诗人从各自不同的角度展开诗艺探索,艺术上的分野在90年代变得越来越明显。老一代诗人大多延续着过去年代的诗歌观念,其艺术手法、审美取向大多能从他们过去的创作中找到明显的演变轨迹,体现着具有历史意义的发展。在这方面,郑敏、牛汉、李瑛等诗人所焕发的艺术活力值得尊重,而昌耀、张新泉、韩作荣、叶延滨、朱增泉等中年诗人在调整过去的写作路子的过程中所取得的成就也为90年代的诗坛增色不少。

90年代具有实力的青年诗人大多与80年代的先锋诗歌有关。他们中相当一部分是80年代中后期的第三代诗人。这批诗人是80年代以来继艾青等第一代诗人、舒婷等第二代诗人之后的又一代诗人,因此被称为第三代诗人。有的论者谈论的第三代诗人主要包括丁当、于小韦、吕德安、于坚、翟永明、张枣、小海、杨黎、陆忆敏、王寅、柏桦、普珉、小君、西川、欧阳江河、陈东东、海力洪等[①];有的论者谈到的90年代的主要诗人包括欧阳江河、张曙光、王家新、陈东东、柏桦、西川、翟永明、开愚、孙文波、张枣、黄灿然、钟鸣、吕德安、臧棣、王艾等[②]。90年代还出现了一批更年轻的诗人,大多出生于70年代,在他们身上,个人化追求更加明显,他们的艺术探索主要不对历史与现实负责,也不对既有的诗歌艺术规律负责,只是对他们自己所认识的诗

① 韩东:《第二次背叛——第三代诗人散论》,《百家》1990年第1期。

② 程光炜:《不知所终的旅行——九十年代诗歌综论》,《山花》1997年第11期。

歌负责。他们大多向传统的诗歌观念提出了挑战，不少人的作品具有明显的后现代特征：消解传统与崇高，追求世俗性、琐屑性，历史反思功能大大减小。伊沙、沈浩波、尹丽川等人的诗歌实验就引起了诗歌界的诸多争鸣。

此外，女性诗歌和网络诗歌在 90 年代也较引人注目。女性诗人是 90 年代诗坛上的活跃分子。除了大量写作的性别特征并不明显的女诗人外，不少诗人在女权主义思潮的影响下，从不同角度张扬女性意识，对女性的生命、生活、追求进行了多方面的思考。翟永明、叶玉琳、冉冉、赵丽华等就是这方面的代表。翟永明是 80 年代以来坚持女性诗歌探索的代表性诗人，她 90 年代的《咖啡馆之歌》、《莉莉和琼》、《盲人按摩师的几种方式》、《小酒馆的现场主题》、《黑夜里的素歌》等仍然以母性般的情怀品味女性作为独立存在的个体的生命体验，以稳重而富有智慧的笔触表达女性的内在生命。

网络诗歌是 90 年代中后期诗坛上出现的新现象。它主要利用国际互联网作为平台，诗歌的传播、交流有更方便、快捷的方式。国内著名的诗歌网站包括灵石岛、界限、扬子鳄、诗歌报、诗江湖、诗生活等。许多诗歌刊物也设立了专门的网站。网络诗歌主要包括三种类型，一是把过去和当下一些在平面媒体上已经发表的诗歌作品张贴到网络上；二是在网络上首发的诗，不少诗作者把自己创作的作品通过网络发表，并进行讨论，这种诗与平面媒体诗歌没有多少区别；三是利用高科技手段创作的只能在网络上发表和阅读的诗，比如多媒体诗等。与一般诗歌相比，网络诗歌打破了诸多交流上的限制，具有虚拟性、自由性、民间性、交互性，增加了诗歌的传播方式，是传统媒介的有益补充。

不能忽视 90 年代诗歌存在的困境与问题。在 80 年代曾极力推举以朦胧诗为代表的新潮诗的诗论家孙绍振，对 90 年代后新潮诗进行了尖锐批评："总的来说，自从所谓后新潮诗产生以来，虽然也有新探索，但是，所造成的混乱，似乎比取得的成绩更为突出，新诗的水平并没有全面的提高。"①有的论者还对私人化写作、解构崇高等现象提出了批评。②

90 年代的诗歌观念是复杂的，这与外在的自由空气有关，也与人们对诗歌的理解有关。过去的一些诗歌观念仍然被许多诗人所接受和延续，比

---

① 孙绍振：《后新潮诗的反思》，《诗刊》1998 年第 1 期。

② 吕进："中国诗不见'中国'，中国人的生存状态、生活状态都在诗中无迹可寻。私人体验，原欲喷射，文字游戏，语言狂欢，这样的'诗'自然只能'无人赏，自鼓掌'了。不要中国，又埋怨诗在当代中国不景气，岂非逻辑混乱！诗歌精神的现代化重铸，决不是西方化重铸——虽然应该继续对西方的艺术经验有所借鉴。"《新诗呼唤拯衰起弊》，《人民日报》1997 年 7 月 22 日。

如群体本位观念、诗与现实的关系、诗与诗人的关系、诗歌的艺术功用等，但这些受到一些青年诗人的质疑与挑战，从而导致了诗歌观念的更替与新变。

青年诗人是90年代诗坛上最为活跃的部分。迷茫与困惑是90年代诗歌艺术探索中最主要的人文主题。颠覆与解构，曾是这个时代文化的关键词。以个人为中心的个人化写作是90年代青年诗人艺术探索的中心话题。个人化写作与人的观念的变化密切相关。过去的诗歌所表现的人主要是社会、文化、历史中的人，是在一定的道德规范约束中的人，因而，过去的诗比较注重以群体为本位，在对群体的关怀中寻找人的位置与价值，理想、崇高是许多诗人所追求的境界。而在90年代，由于文化转型的影响，不少诗人对人的理解发生了很大变化，他们更看重人的个人性因素，而对人的文化属性、社会属性关注较少。在张扬生命意识的同时淡化甚至忽略了诗的使命意识，出现了琐屑化、庸俗化的弊端。在一些诗人的作品中，反崇高、反理想的倾向非常明显。

在这些群体中，"他们"诗人群、"倾向"诗人群因为与80年代的艺术联系和独特的诗歌主张而受到了较多关注，也引起了诗学界的论争。

《他们》是1985年创办于南京的一份综合性民间刊物，主要发表诗歌作品，1995年出版9期后停刊。《〈他们〉十年诗歌选》(小海、杨克编)收入该刊发表的主要诗歌作品。关注日常生活和追求口语化是"他们"的共同特点。《他们》是连接八九十年代诗歌艺术的重要阵地之一，其口语化实验对90年代诗歌的发展产生了重要影响。

另一个影响较大的民间刊物是《倾向》。《倾向》于1988年9月创办于上海。《倾向》创刊号就提出了"知识分子写作"的主张，1991年第3期"编者前记"明确指出："《倾向》关注理想的诗歌，提供秩序或尺度，它要把一只坛子放在田纳西——'它使凌乱的荒野围着山峰排列'。"这种对秩序与责任的追求，同追求自由性和民间性的诗歌思潮形成了差异。

《倾向》的作者很广，但大多来自学院，尤其是对西方诗歌具有较多较深的了解。他们的诗试图从历史、哲学的角度关注生命的现状与出路，充满忧患意识。王家新说："只有从文学中才能产生文学，从诗中才能产生诗。"[①]

在90年代的诗坛上，由于学术风气比较民主，经常出现不同诗歌观念

① 王家新:《回答四十个问题》,《夜莺在它自己的时代》,第35页,东方出版中心1997年版。

之间的论争。知识分子写作与民间写作的论争就引起了诗坛的广泛关注[①]。《北京文学》等报刊连续发表了相关的论争文章，集中展示了这场论争中的主要观点。[②] 知识分子写作的代表诗人主要有西川、王家新、欧阳江河、陈东东、臧棣、张曙光等，而程光炜、臧棣等则是知识分子写作的诗论家。他们在诗歌创作中既追求独立的诗歌精神，又重视知识的作用，具有比较广阔的艺术视野，大多受到西方哲学、文化、诗歌观念的影响。民间写作是由80年代后期口语化思潮延续下来的一种艺术追求。民间写作有较多的作者群，他们主张关注日常生活，向民间采集素材和语言，坚持诗的个人性，反对中国诗的西化。他们在艺术上追求自由，不太讲究诗歌的艺术法度，在诗体探索上没有固定的规范，在美学取向上没有一致的目标。有些作品显得非常个人化、私密化，虽然体现了诗人的艺术机智，但没有宏大的叙述，对历史与现实大多只切取片段加以打量。民间写作明显受到解构主义思潮的影响。民间写作发展到极端就是所谓"下半身"写作[③]。"下半身写作"是个人化写作的极端化发展，"标志着营造诗意时代的终结"[④]。

民间写作与知识分子写作的论争提出了新诗发展中一些较重要的话题，但显露出来的浮躁情绪与非学术倾向也引起了诗坛的注意。

---

① 这场论争爆发于1999年的一次诗歌讨论会。1999年4月16日至18日，由中国社会科学院文学所、北京市作家协会、《诗探索》编辑部、《北京文学》编辑部在北京平谷县盘峰宾馆召开了"世纪之交：中国诗歌创作态势与理论建设研讨会"，即"盘峰诗会"。会议回顾了新潮诗的历史、中国新诗现状，并就多种诗学立场进行了讨论，引发了"知识分子写作"与"民间写作"的论争与交锋，后被称为"盘峰论剑"。

论争首先是围绕两部诗选展开的，一本是《岁月的遗照》(社会科学文献出版社1998年版)，编者程光炜在导言中提出了"90年代诗歌所怀抱的两个伟大诗学抱负：秩序与责任。……它无疑成了一盏照亮泥泞的中国诗歌的明灯"。并对朦胧诗和第三代的诗学理想提出了批评。另一本是《1998中国新诗年鉴》(杨克主编，花城出版社1999年版)，该书提出要秉承"真正的永恒的民间立场"。有人对《岁月的遗照》忽略了诸多重要诗人提出异议，也有人对《1998中国新诗年鉴》的立场给予了指责。

② 作者包括陈超、李志清、唐晓渡、谢有顺、西川、韩东、于坚、臧棣、西渡、孙文波、王家新、沈奇、侯马等，刊于《北京文学》1999年第7、8期。

③ 2000年7月，沈浩波等人在北京创办了民间诗刊《下半身》，因此得名。

"下半身写作"主张诗歌由关注精神(上半身)转向关注肉体，反对人与传统、文化、知识、精神等的密切联系。一切从零开始，从肉体开始。沈浩波说："下半身写作，追求的是一种肉体的在场感。……只有肉体本身，只有下半身，才能给予诗歌乃至所有艺术以第一次的推动。这种推动是唯一的、最后的、永远崭新的、不会重复和陈旧的。因为它干脆回到了本质。"见沈浩波：《下本身写作及反对上半身》，《下半身》创刊号(2000年7月)。

④ 李师江：《下半身的创造力》，《下半身》创刊号。

第十五章
90 年代散文

在 90 年代的文学板块中，散文是引人注目的。相对宽松的社会文化生态的营造，情志自由的写作主体的参与，各种形态的散文的呈现，从某种意义上可以说，使 90 年代成为一个散文的时代。有散文家形容 90 年代"太阳对着散文微笑"①。

旧作重印，是 90 年代散文出版中一个显见的特点。周作人、梁实秋、林语堂等现代散文名家的作品，更为读者所青睐。这也从一个方面反映了 90 年代社会心理的某种倾向：读者对于散淡、闲适、谐趣类散文审美文化取向的认同与追寻。

众声喧哗，开放多元，是 90 年代散文创作的基本特征。这可从这一时段有关散文的各种命名中得到印证。

其一，"大散文"。大散文是贾平凹由于不满意散文的现状而提出的寄寓了他的散文理想的一个概念。他说："我们确实是不满意目前的散文状态，那种流行的，几乎渗透到许多人的显意识和潜意识中的对于散文的概念，范围是越来越狭小了，涵义是越来越苍白了。"他用行动力矫狭小、苍白的散文倾向，于 1992 年自创《美文》杂志，张扬"大散文"旗帜，以此"鼓呼大散文的概念，鼓呼扫除浮艳之风，鼓呼弃除陈言旧套，鼓呼散文的现实感，史诗感，真情感，鼓呼真正的散文大家，鼓呼真正属于我们身处的这个时代的散文"②。"大散文"疏离狭隘的私人化写作倾向，作者基于普遍的人类精神，有人文情怀，在一个较有高度的文化基点上，以散文的方式观照、体悟、思考现实社会、历史演化以及人类生命存在的图式。余秋雨《文化苦旅》中

① 韩小惠：《太阳对着散文微笑》，《文学报》1991 年 11 月 28 日。

② 贾平凹：《关于散文》，《美文》创刊号，1992 年。

的许多篇什，周涛的《游牧长城》，汪应果的《灵魂之门》[①]，可谓文化大散文类的代表性作品。

其二，"艺术散文"[②]。论者提出，"创作'主体'以第一人称写法和真实、自由的笔墨，用来抒发感情、表现个性、裸露心灵的艺术性散体短文，即谓之散文"[③]。这一散文观反映了90年代散文的一种实际存在状况。事实上，叙写描绘人生与自然景态的、浸透着作者性情的"艺术散文"，是90年代散文的重要构成部分。

其三，"小女人散文"。这是对90年代中期以沪穗两地为主的素素、南妮、黄爱东西、黄茵、张梅等女作家(还有香港女作家王璞也在上海出版散文集《别人的窗口》等等)一种散文创作类型的命名。[④] 我们大致可以给出小女人散文的基本关键词，即都市女性、时尚生活、闲适情调，作品凸现的是敏感而丰富的女性直觉、琐屑而别致的女性经验。小女人散文与具有某种宏大叙事意味的大散文相异其趣。它一般缺少丰富的现实社会内容和深刻的历史文化内涵，但它体现出了散文文体的某种体性，即通过叙写日常的生活景象和人的心绪情愫，表现特定时代人性的色彩。

其四，"新生代散文"。这一种散文指称，着眼的是"新"。新，不仅表示作者出生晚(大多出生于60年代)，在散文的园地中亮相稍迟(大多始见于80年代后期文坛)，而且更意指散文的形态与精神有着某种新的气象和元素。新生代散文家，奉行开放的、大气的、凸现主体独特思想与情感的、表现"高尚的力量与精神品格"的散文观。

在90年代诸多散文品类中，代表着这一时段文体成就高度的是文化散文。所谓文化散文，一般来说"是指那种在创作中注重作品的文化含量、往往取材于具有一定历史文化内涵的自然事物和人文景观，或通过一些景物人事探究历史文化精神的散文"[⑤]。文化散文是一个外延和内涵都有某种不确定性的指称，其中有汪曾祺、张中行、张承志等人的文人散文和影响更

---

① 汪应果：《灵魂之门》，东方出版中心1999年版。

② "艺术散文"是刘锡庆不满贾平凹"大散文"而提出的一个相对应的概念。刘锡庆认为："'大散文'实在想不出它有什么'新意'。这提法本身就是很陈旧的"，"散文的'范畴'不宜很宽"，"当代散文最急迫的问题是更新观念，净化文体"。

③ 刘锡庆：《当代散文：更新观念，净化文体》，《散文百家》1993年第11期。

④ 1995年上海人民出版社推出14册《都市女性随笔》，其中有"小女人散文"专辑。《广州文艺》1996年第3期编发了"小女人散文特辑"，有《就做一个红粉知己》(素素)、《闲着也是闲着》(黄茵)、《此种风情谁解》(张梅)、《时髦表情》(石娃)、《随缘不变心》(南妮)等。

⑤ 於可训：《近十年"文化散文"创作评述》，《文艺评论》2003年第2期。

著的学者散文等。汪曾祺首先是小说家,90年代出版有散文集《蒲桥集》。他身上有一种"士大夫"色彩,常以平常心叙写边缘化的寻常人事物象,作品中浸润着文人悠闲的滋味。张中行是一位晚成的散文家,有"负暄"系列行世(《负暄琐话》、《负暄续话》、《负暄三话》)。"负暄"的命名中已昭示了作家写作的心态。张承志直接参与了90年代人文精神的讨论,被称为高举理想主义大旗的作家之一。他的《荒芜英雄路》是90年代一部重要的散文集。对作品的意义,作者提示:"旅人一词的分量在于这旅途无止无尽,和命一样短长。只要活着,我总是面临这跋涉的压力,总是思考着各种大命题,思考着怎样获得美和战胜污脏。对于自己在思想、文学以及同时代人中保持的这个位置,我开始重视和自以为荣。"① 史铁生也是90年代重要的散文家,他的散文有着自己的路径和精神指向。他以散文的形式,呈现了他自己,一个肢残者,对于人类命运与生命意义观照、思考所得的心灵独语,其间有着激励人心的精神力量。发表于1991年第1期《上海文学》的《我与地坛》,不仅是标示着史铁生散文创作高度的作品,而且也是一篇在叙写90年代散文史时不该被遗漏的重要作品。有论者曾说:"90年代的散文以史铁生的《我与地坛》为发端,确实开了个好头。它并没有像后来的文化散文、学者随笔那样引出一股热潮,这是一种既不能为他人所仿效,也无法由作者自我复制的作品。它不是作者某一段生活的衍生物,而是他全部生命体验的具象化。"② 地坛,在史铁生的笔下是一个"人之坛",各色的人走来走去,演绎着各种生命或命运的图景。居于困顿中的作者从中感悟人生,心中升华起放达的精神境界:"宇宙以其不息的欲望将一个歌舞炼为永恒。这欲望有怎样一个人间的姓名,大可忽略不记。"

学者散文是文化散文中一种重要的存在。作为个别性的存在,在古代就有可以被指称为学者的散文家。如明清之际,"黄(宗羲)、顾(炎武)、王(夫之)三人以才学、思辨和历史批判意识熔铸文辞",堪称学者散文。但"学者散文之形成一代文学气象,那是中国文学进入90年代以后的话题了"。③ 吴俊认为学者散文是指"主要由学者创作的且以才学、理趣等学术文化内涵的表现见长的散文作品"。王兆胜则给出了学者散文的三个基本条件④:一

---

① 张承志:《荒芜英雄路·作者自白》,知识出版社1994年版。

② 巴金、谢大光主编:《中国当代文学作品精选？导论》,北京十月文艺出版社1999年版。

③ 吴俊:《斯人尚在　文统未绝——关于九十年代的学者散文》,《当代作家评论》1998年第2期。

④ 王兆胜:《论九十年代中国学者散文》,《社会科学战线》2002年第1期。

是学者角色,二是文本的学者立场,有的学者写的东西纯属学术读书札记,没有文化使命和人文关怀,那也不能成为学者散文,三是文学性。概而言之,主体的学者身份,文本主题的知识分子价值尺度和作品表现出的学理趣味、文学美感,是构成学者散文系统性关联的要素。学者散文在写作的价值取向上,体现着知识分子写作的一种普遍的基调。学者在学术之外,守望人类精神,抱负人文情怀,探询历史,洞察现实,关注人性,作品中有一种显见的责任感和焦虑感。[①] 学者散文与一般的作家散文相比,更有着一股渗溢其间的书卷气。

也有学者对本时期散文进行思考。王兆胜就"知识崇拜与思想缺失"、"思想之累与心灵之蔽"、"历史臧否与现代意识"等方面提出90年代散文文化选择的困惑与迷失[②]。

余秋雨(1946—),浙江余姚人,上海戏剧学院毕业,留校任教至今。80年代的余秋雨是一位戏剧学者,出版有《戏剧理论史稿》、《戏剧审美心理学》、《艺术创造工程》等学术著作。自80年代后期开始写作散文,出版有《文化苦旅》、《文明的碎片》、《山居笔记》、《霜冷长河》等散文集,成为90年代最具影响也颇有争议的散文作家。

《文化苦旅》[③] 是余秋雨有代表性的散文集。余秋雨说:"我写那些文章,不能说完全没有考虑过文体,但主要是为了倾吐一种文化的感受。这些年来,这种文化的感受越来越强烈。"[④] 在《文化苦旅·自序》中,余秋雨就有一个明确的告白:"我发现自己特别想去的地方,总是古代文化和文人留下较深脚印的所在,说明我心底的山水并不完全是自然山水而是一种'人文山水'。""人、历史、自然浑沌地交融在一起了,于是就有了写文章的冲动。"[⑤] 余秋雨择取他以为有意味的历史名胜古迹、历史人物事件,如莫高窟、都江堰、天一阁、承德避暑山庄、苏东坡、魏晋名士等,作出一个当代人文学者的

---

① 参见洪子诚:《冷漠的证词——当代学者散文精品·导言》,社会科学文献出版社2000年版。

② 王兆胜:《困惑与迷失——论当前中国散文的文化选择》,《当代作家评论》2003年第6期。

③ 《文化苦旅》中的一些篇什曾以全年专栏的形式,连载于《收获》。1992年上海知识出版社出版《文化苦旅》散文集。

④ 余秋雨:《文明的碎片·序》,春风文艺出版社1994年版。

余秋雨对《文化苦旅》、《山居笔记》的写作有一个计划。《山居笔记》"是我以直接感悟方式探访中华文明的第二阶段记述。第一阶段的记述是《文化苦旅》,那本书中的我,背负着生命的困惑,去寻找一个个文化遗迹和文化现场,然后把自己的惊讶和感动告诉读者"。余秋雨:《山居笔记·新版自序》,文汇出版社2002年版。

⑤ 余秋雨:《文化苦旅·自序》,知识出版社1992年版。

观照、探询与悟省。

余秋雨以自己特有的精神姿势进入了中国当代散文史，或者可以说，他以自己的方式参与了90年代散文格局的建构。他的作品或可谓为游记散文的一种，但是与旧式的游记有所不同。在余秋雨，古物风景、过往人物，并不是一种渐行渐远的历史存在，而是一种存活于当代人思想中的兼具主体性的审美化的活物。他以主体的深深投入将历史对象写活了。《文化苦旅》、《山居笔记》等是作者所作的历史之旅的成果。他以叙写对象为载体，对中国文化进行访问、探询。[①] 余秋雨作为一个对中国文化有感悟和研究的学者，他的不少散文是有着显见的历史意味的。《莫高窟》、《道士塔》等篇叙写中国文化的景象与命运，所写的对象成为凸现、观照中国文化的典型意象[②]。作者为中华文化的灿烂而自傲，也为曾经辉煌过的文化的式微而愁思。《遥远的绝响》、《苏东坡突围》等篇在还原中国文化主体结构的同时，展示人文知识分子独特的心态和精神品格。《苏东坡突围》可谓是一篇蕴涵丰富耐人寻味的杂文。苏东坡突围，“突围”的是中国文化的一处暗角，“突围”的是他自身曾经有过的精神藩篱。余秋雨花费很多笔墨讲述“文化群小”围攻苏东坡的故事与伎俩。终于，苏东坡被“长途押解，犹如一路示众”。据于这样的情由，作者生发论议：“贫瘠而愚昧的国土上，绳子捆扎着一个世界级的伟大诗人”，“一部中国文化史，有很长时间一直把诸多文化大师捆押在被告席上，而法官和原告，大多是一群挤眉弄眼的小人”。而苏东坡一旦被放逐，沉入生活的底层，“他彻底洗去了人生的喧闹，去寻找无言的山水，去寻找远逝的古人”，苏轼找回了一个“成熟”的自我。一般而言，余秋雨的散文不注重对叙写对象作为一种历史存在的具体过程的再现，不重视史料的引证和历史细节的考订（因此存有一些不应有的历史知识的失误，也受到过严正的批评），他注重面对客体时主体的感悟、想象和思想性的穿透。这些主体性的存在明显地带有余秋雨自身的独特性，由此，他的文本构思、意蕴乃

---

① 余秋雨说：“我常常离开这座城市，长途跋涉，借山水风物与历史精魂默默对话，寻找自己在辽阔的时间和空间的坐标。”余秋雨：《山居笔记·小引》，文汇出版社1998年版。

② 作者为中华文化的灿烂而自傲：“莫高窟可以傲视异邦古迹的地方，就在于它是一千多年的层层累聚。看莫高窟，不是看死了的一千年的标本，而是看活了一千年的生命。”“这是一种何等壮阔的生命！”（《莫高窟》）作者也为曾经辉煌过的文化的式微而愁思。外国的冒险家仅极少的钱财，“把难以计数的敦煌文物一箱箱运走”。“当冒险家斯坦因装满箱子的一队牛车正要启程，他回头看了一眼西天凄艳的晚霞。那里，一个古老民族的伤口在滴血。”“我在心底痛苦地呼喊”，“偌大的中国，竟存不下几卷经文”！（《道士塔》）

至语言的运用都有一些新意。《一个王朝的背影》是余秋雨散文的代表作之一。作品所涉及的是清代的历史，但作者没有整体地铺写过程性的清史的流变，而是将承德避暑山庄作为梳理清朝历史的切入点。以背影命题，突出了视角的独特、营构的巧妙。作者由避暑山庄的形胜，生发感悟联想：山庄"就像一张罗圈椅的椅背。在这张罗圈椅上，休息过一个疲惫的王朝"；由山庄的营造，推想营造者的意念："山庄的营造，完全出自一代政治家在精神上的强健。"康熙是被作者主写的人物，但余秋雨并没有更多地展示他作为一代君王的文功武德，而是重写"木兰围场"诸类可以洞见康熙生命活力、体魄性情的有意味的历史碎片。这样的表述，滋润着的正是文化散文不可或缺的主体郁然的情怀。

余秋雨的散文广有读者。他的多部散文集，在90年代甚为畅销。[①] 这在同时期的散文作家中是没有的。这种景况的出现与围绕余秋雨及其散文的争议不无关联。余秋雨散文的轰动、媒体的频频追踪报道、学术界对余秋雨散文的称赞与批评的冲撞，形成了众人注目的"余秋雨现象"。文坛和学界对于余秋雨散文有各种不同的声音。肯定者从文本内蕴与形态、文体史或文学史的意义诸方面，对其作出了相当高的评价。有的认为"余氏散文承载了同时代散文无法承担的重大心灵情节"[②]，有的认为"余秋雨散文出现之后，散文作为文学形式正在揭开历史的新篇章"[③]，有的则以有些极端的话语指认其价值[④]。而批评者则从作者历史常识的失误、散文的写法、作品的主题构成以及余秋雨的学问、媒体的炒作等方面作了某种程度上的否定。有的认为余秋雨的《文化苦旅》设计的是"煽情主义的话语策略"，表达的是狭隘的民族主义情绪[⑤]；有的指认《文化苦旅》为"文化散文衰败的标本"[⑥]；有的认为余秋雨的写作是"别一种媚俗"[⑦]，等等。也有人认为应该实事求

---

① 《文化苦旅》在90年代重印7次，发行21万册，盗版不计其数。

② 王安忆：《重大的心灵情节》，《新民晚报》1993年4月5日。

③ 孙绍振：《为当代散文一辩》，《当代作家评论》1994年第1期。

④ 楼肇明认为："在今天我们这个世纪之交的散文航船上，余秋雨在艺术修养的广闻博识上，第一次直追本世纪那几位学贯中西的现代散文奠基者们，他可能是本世纪最后一位大师级的散文作家，同时也是开一代散文新风的第一位诗人。"(《王朝的背影·序一：文化接轨的航程》，北京师范大学出版社1993年版)

⑤ 朱大可、吴炫等：《十作家批判·余秋雨批判》，第32页，陕西师范大学出版社1999年版。

⑥ 汤溢泽：《〈文化苦旅〉：文化散文衰败的标本》，《文学自由谈》1996年第2期。

⑦ 朱国华：《别一种媚俗》，《当代作家评论》1995年第2期。

是地评价余秋雨的散文[1]，对作家作品正确的研究态度，应该是回到作家和作品的本身及其所处的特定的时代，回到文学史的客观叙事之中。

周涛(1946—)，祖籍山西，1955年随父母迁居新疆，新疆大学中文系毕业，长期生活、工作、创作在新疆。周涛先以诗人闻声于文坛，是新边塞诗派中最具影响的诗人之一。进入90年代主要写作散文，出版散文集《稀世之鸟》、《游牧长城》、《兀立荒原》《周涛散文》等。

周涛作为一位兼具诗人、军人(或曰准军人)和西部人特殊身份的散文家走进了90年代散文创作者的序列。由诗歌转向散文，诗的元素对周涛的散文影响颇大。他曾说过："应该让思想的水散漫成湖，特别是当你处在人生的秋天。"(《伊犁秋天的札记》)

周涛通过对西部(主要是新疆)独特的自然景观和生灵形态的叙述，写出了生命和万物灵性的有意味的意象。这意象有周涛个人化标记。周涛散文涉及西部的山川地理、民情风俗、历史现实、人物事件，林林总总，每每有着出色的篇章。像长篇《游牧长城》写得驰骋无拘，容纳厚重，大气淋漓。但最能凸现周涛散文特色与价值的，当是《巩乃斯的马》、《伊犁秋天的札记》一类表现自然与生灵的作品。周涛在《假如我有什么贡献》一文中对他的散文意义有一种较为符合实情的估定："我的作品几乎是一种生活原型，直接地切割了生活，它有撞击力，泥沙俱下，有雄浑的活力。"他认为林语堂、朱自清、周作人的散文"是一口古井，是一泓深潭，一汪碧水。但我是河流，带着沿岸的泥沙和尘土、草皮、枯枝败叶，以及羊粪蛋、马尿，稀哩哗啦就下来了，但它那种生命力、强大的生活原动，充满了野性的力量"。这是"我的散文异于前人的东西"。[2] 周涛西部散文的"野性的力量"，既直观地体现在其置景上："瞬间，草原的暴雨从空洞的大井里倾泻而下，如同有一千个高空巨神痛饮后一齐撒尿，浇打得铺满厚草的草滩烟尘滚滚，弥漫起一股窒息人的腥气！一股鱼腥味儿！"(《天似穹庐》)更可见于对动物生性的表现方面。周涛是擅长于描写动物世界的，意在展示对象的力与美。《猛禽》将"一只年轻的鹰，一只猛禽"的体态与精神、将鹰和老狼生死搏斗的场面叙写得淋漓尽致，而《巩乃斯的马》简直就是一场马之力与美的展示，使人从马的世界里找到了奔驰的诗韵 。《伊犁秋天的札记》是一篇充盈着生命魅力的美文，札记的

① 古耜：《走出肯定或否定一切的批评误区——再谈余秋雨散文的瑜与瑕》，《徐州师范大学学报》1998年第1期。

② 周涛：《山河判断——大西北札记》，第178页，学林出版社2000年版。

形式与主体遐思的飞翔之间达成契合。周涛体验着伊犁之秋，感悟着伊犁之秋，生发出无限的想象。树被周涛取来作为秋天的一种精神具象："这时的每一棵树，都是一棵站在秋光里的黄金树"，"它们与落日和谐，与朝阳也和谐；它们站立的姿式高雅优美，你若仔细端详，便可发现那是一种人类无法摹仿的高贵站姿，令人惊羡。它们此时正丰富灿烂得恰到好处"。周涛散文的诗性，来自于对象世界，主要是自然和生灵万物蕴有的这种生命力本身。

文学大事记(1990—2000)

1990 年

11 月,王安忆中篇小说《叔叔的故事》发表于《收获》第 6 期。

1991 年

1 月,刘震云小说《一地鸡毛》发表于《小说界》第 1 期。

3 月,上海文艺出版社编辑出版的《中国新文学大系》50 卷共 3000 万字全部出齐。苏童小说《米》发表于《钟山》第 3 期。曹桂林小说《北京人在纽约》发表于《十月》第 4 期。

3 月 8 日,第三届茅盾文学奖揭晓,《平凡的世界》(路遥)、《穆斯林的葬礼》(霍达)、《少年天子》(凌力)、《第二个太阳》(刘白羽)、《都市风流》(孙力、金小惠)获奖。

8 月 23 日,艾青作品国际研讨会在京开幕。

9 月 24 日,文化部、广电部、中国社科院、中国文联等单位联合在京举办隆重的鲁迅诞辰 110 周年纪念大会。江泽民作《进一步学习和发扬鲁迅精神》的讲话。

11 月 12 日,田汉诞辰 94 周年、中国左翼戏剧家联盟成立 60 周年纪念会在京召开。

11 月,余华小说《呼喊与细雨》、王朔小说《动物凶猛》发表于《收获》第 6 期。

12 月,香港举办了第一届香港中文文学双年奖。

本年,张承志长篇小说《心灵史》由花城出版社出版。王小波的代表作《黄金时代》在《联合报》副刊连载,并在台湾出版发行。

1992 年

1 月，邓小平同志视察深圳、上海等南方城市，并发表重要的南巡讲话，在全国掀起了新一轮的改革开放的浪潮。

2 月 22 日，作家冯至逝世。

3 月，余秋雨散文集《文化苦旅》由知识出版社出版。

4 月，周涛散文《游牧长城》发表于《人民文学》第 6 期。

5 月，张炜《九月寓言》发表于《收获》第 3 期。

8 月 21 日，首届国际老舍学术研讨会在京举行。

9 月，贾平凹主编的散文月刊《美文》在西安创刊。

11 月 20 日，纪念胡风诞辰 90 周年座谈会在京召开。

11 月 17 日，路遥逝世，终年 43 岁。

11 月，《收获》第 6 期发表格非长篇小说《边缘》、余华中篇小说《活着》、苏童中篇小说《园艺》、孙甘露中篇小说《忆秦娥》、韩东短篇小说《母狗》。

1993 年

1 月，王蒙在《读书》杂志 1993 年第 1 期发表文章《躲避崇高》，在知识界引起争议。

3 月，王安忆长篇小说《纪实与虚构—创造世界的方法一种》发表于《收获》第 2 期，6 月由人民文学出版社出版单行本。北村小说《施洗的河》发表于《花城》第 3 期。

6 月，贾平凹长篇小说《废都》由北京文学出版社出版。陈忠实长篇小说《白鹿原》由人民文学出版社出版。花城出版社推出"先锋长篇小说丛书"，收入余华的《在细雨中呼喊》、苏童的《我的帝王生涯》、孙甘露的《呼吸》、吕新的《抚摸》、北村的《施洗的河》。《深圳青年》发起优秀文稿竞价活动，在全国引起极大的反响。

10 月 8 日，顾城在新西兰激流岛杀妻自尽。

11 月，春风文艺出版社以"布老虎"为注册商标，推出"布老虎丛书"。顾城小说《英儿》发表在《花城》第 6 期，同期发表欧阳江河的《茨维塔耶娃》。北岳文艺出版社出版《沈从文小说全集》共 20 卷。

本年，出版的主要文学作品还有：莫言的《金发婴儿》、扎西达娃的《西藏隐秘的岁月》、吕新的《夜晚的秩序》、孙甘露的《访问梦境》、王安忆的《锦绣谷之恋》、马原的《虚构》、洪峰的《重返家园》。

1994 年

1 月，郑敏长诗《诗人之死》发表在《人民文学》第 1 期。《大家》在昆明创刊，创刊号上发表于坚长诗《O 档案》。

3 月，张贤亮长篇小说《烦恼就是智慧》(上)发表于《小说界》第 2 期，6 月由作家出版社出版单行本，改名字为《我的菩提树》。林白长篇小说《一个人的战争》发表在《花城》第 2 期。

4 月，韦君宜长篇小说《露沙的路》发表在《当代》第 2 期。《胡风回忆录》由人民文学出版社出版。

6 月，译林出版社推出萧乾夫妇合译的《尤利西斯》。

8 月，昌耀诗集《命运之书》由青海人民出版社出版。《文艺争鸣》第 6 期刊发王彬彬批评文章《过于聪明的批评家》，批评王蒙，引发“二王之争”。孔子诞辰 2545 周年暨国际学术研讨会在京举行。

本年，出版的主要作品还有《杂忆与杂写—杨绛散文》、《蒲桥集》(汪曾祺)《抱散集》(贾平凹)、《绿风土》(张承志)、《文明的碎片》(余秋雨)等。

1995 年

1 月，浩然小说《金光大道》(再版)由北京京华出版社出版。李锐小说《无风之树》发表于《收获》第 1 期。

2 月 6 日，作家夏衍逝世。

3 月，《湖南文学》推出“湘军展示”系列，其中包括水运宪、何立伟、残雪等一批名家的作品。冰心获黎巴嫩国家级雪松骑士勋章。王安忆《长恨歌》发表于《钟山》第 2、3 期。

9 月 8 日，张爱玲在美国洛杉矶逝世，终年 76 岁。

9 月，莫言《丰乳肥臀》发表于《大家》第 5、6 期。

12 月，余华《许三观卖血记》发表在《收获》第 6 期，1996 年由江苏文艺出版社出版单行本。

本年度出版的重要作品还有作家出版社出版的朱文的小说集《我爱美元》。

1996 年

1 月，史铁生长篇小说《务虚笔记》发表在《收获》第 1 期。刘醒龙小说《分享艰难》发表于《上海文学》第 1 期。

3月，陈染长篇小说《私人生活》发表于《花城》第2期，同年由作家出版社出版单行本。

5月5日，艾青在京逝世。

韩少功长篇小说《马桥词典》由作家出版社出版。

12月，第六次全国文代会、第五次全国作代会召开，巴金再次当选为作协主席。周巍峙当选文联主席。

12月13日，曹禺逝世。同日，徐迟逝世。

百花文艺出版社出版"三驾马车"丛书，包括谈歌的小说《天下荒年》、何申的小说《年前年后》、关仁山的小说《大雪无乡》。

1997年

7月1日，香港回归中华人民共和国。

3月，阿来的《尘埃落定》由人民文学出版社出版。少年作家郁秀的长篇小说《花季·雨季》由海天出版社出版，获得广泛好评。

4月11日，王小波因病在京逝世，终年45岁。

5月16日，汪曾祺在京逝世，终年77岁。

7月28日，韩少功状告张颐武等8人的"马桥事件"，在海口中级人民法院受理，后于12月24日双方达成书面谅解。

11月，全国首家文学期刊《雨花》进入因特网。贾平凹获"法国女评委外国文学奖"。这是首位亚洲作家获此殊荣。

11月10日，台湾作家陈映真作品研讨会在京召开。

1997年第6期《钟山》发表梁晓声小说《中国社会各阶层的分析》。

12月9日，第四届茅盾文学奖揭晓，《战争与人》(王火)、《白鹿原》(陈忠实)、《白门柳》(刘斯奋)、《骚动之秋》(刘玉民)获奖。

1998年

1月，刘震云长篇小说《故乡面和花朵》同时在1998年第1期《钟山》、《花城》、1998年第2期《江南》分块推出。

3月25日，诗人绿原获得马其顿斯特鲁加诗歌节最高奖——"金环"奖。

3月，作家出版社推出俄罗斯"白银时代"丛书，其中包括著名的扎米亚京的小说《我们》、布加尔科夫的小说《撒旦起舞》、安德列耶夫的小说《红笑》等作品，引起广泛的反响。韩东、朱文等发起文坛"断裂"行动，并主编"断裂丛书"，次年由海天出版社出版，包括楚尘、海力洪、金海曙等新锐作家的作品。

7 月，余华获得意大利格林扎纳·卡佛文学大奖。

10 月 20 日，首届沈从文研究国际学术研讨会在湖南湘西举行。

10 月，台北举行“两岸作家展望二十一世纪文学”研讨会。

12 月 19 日，钱钟书在京逝世，享年 88 岁。

1999 年

12 月 20 日，澳门回归祖国。

1 月，席殊书屋评出 1998 年度十大畅销书：《活着》、《尘埃落定》、《纽伯瑞儿童文学奖丛书》、《上海的风花雪月》、《山居笔记》、《情人，乌发碧眼》、《火与冰》、《刘墉散文》、《我认识的鬼子兵》、《我钻进了金字塔》。《萌芽》杂志社与北大、复旦等七所著名高校联合举办“新概念作文大赛”，韩寒等一批少年作家开始在文坛崭露头角。周梅森小说《中国制造》在《收获》第 1、2 期上连载。

2 月 28 日，冰心逝世，享年 99 岁。

3 月，《杨义文存》7 卷 10 册，由人民出版社出版。

4 月，香港中文大学召开香港文学国际研讨会。苏雪林在台湾台南市去世，享年 104 岁。

8 月，香港《亚洲周刊》选出本世纪中文小说一百强，鲁迅《呐喊》名列榜首。

9 月，珠海出版社出版卫慧长篇小说《像卫慧一样疯狂》。

2000 年

1 月 5 日，女作家谢冰莹在美国旧金山逝世，享年 93 岁。

1 月，棉棉小说《糖》发表于《收获》第 1 期。北京中国现代文学馆（新）开馆。迟子建长篇小说《满洲国》发表于 2000 年第 4 期《钟山》。张炜小说《外省书》发表于《收获》第 5 期。

6 月，90 年代“两岸三地文学现象国际研讨会”在香港召开。

10 月 12 日，第五届茅盾文学奖揭晓，张平的《抉择》、王安忆的《长恨歌》、王旭烽的《茶人三部曲》（1、2）、阿来的《尘埃落定》获奖。

宗璞小说《东藏记》发表于《收获》第 6 期。

12 月 2 日，卞之琳逝世，享年 90 岁。

（房伟　刘婧婧　刘进军）

后　记

自1904年京师大学堂林传甲、东吴大学黄人等国人自撰的《中国文学史》问世以来，中国文学史的编撰已有百年。其间仅有关中国现代文学史的史著就有三百多部，文学史研究的进展一直令学术界关注。在各方面共同支持与努力下完成的这部《中国现代文学史1917—2000》，希望能够为新世纪的我国高校中国现代文学史教学提供一个较令人满意的文本。

2002年经教育部批准，重新规划设计、撰写的《中国现代文学史1917—2000》(课题负责人朱栋霖)被列入教育部"十五"国家级教材规划。2003年3月29日教育部中文学科教学指导委员会在苏州大学召开中国现当代文学学科会议，来自吉林大学、浙江大学、湖南师范大学、福建师范大学、山东师范大学、内蒙古大学、东北师范大学、苏州大学等十余所高校的委员、专家，围绕在新的历史条件下深化中国现当代文学教学改革、编写中国现当代文学教材等问题进行讨论，对本教材的编撰提出了许多宝贵意见与建议。会议由教育部中文学科教学指导委员会主任刘中树教授主持。朱栋霖采纳会议专家提出的意见与建议，拟定了新的纲目与细则、要求。

本书编撰成果是我国高校学科力量的集萃。参加撰写工作的学校有武汉大学、清华大学、南京大学、浙江大学、南京师范大学、扬州大学、徐州师范大学、山东师范大学、福建师范大学、安徽师范大学、西南师范大学和苏州大学等十多所，主要执笔者均为我国现当代文学研究界卓有成就的一流专家，他们的加盟保证了本书的质量与水准。在此，我要向各位撰稿者为我们的精诚合作表示深切的感谢。

在教育部中文学科教学指导委员会2004年年会(丽江)上，由刘中树、朱立元、吴秀明、张福贵、郝长海等人组成的专家鉴定组对本教材稿的鉴定意见为："《中国现代文学史1917—2000》以文学观念的变化为线索，在占有

大量的史料的基础之上，对百年来的中国文学发展史进行了深入而思路清晰的梳理，成为一部具有现代意义和鲜明特色的新的文学史著作。”鉴定专家也提出了一些修改与调整意见。主编据此对书稿作了再一次修改。

2004年6月至2006年10月，朱栋霖对全书先后修改四遍并负责定稿。朱晓进重点修改上册，刘祥安、徐德明协助修改部分章节。修改的主要原则是，根据高校教材的要求特点，压缩篇幅，调整章节，协调与提炼观点，深化论析，核准资料，使之更切合本科教学。

全书执笔情况如下：

上册

朱栋霖：导言第一节，第十四章，第二十一章第一、二节；徐德明：导言第二—四节，第一章，第七章；曹惠民：第二章；朱晓进：第三章，第十九章；龙泉明、方长安：第四章；彭耀春：第五章；闵抗生：第六章；秦林芳：第八章，第十二章，第十五章，第二十一章第三节；谢昭新：第九章；王中忱：第十章；汪应果、沈义贞：第十一章；许霆：第十三章；江震龙：第十六章；刘祥安：第十七章；陈子平：第十八章；骆寒超：第二十章。

下册

席扬、朱栋霖：第一章；徐德明：第二章；骆寒超：第三章第一节，第八章；王新民、吴周文：第三章第二、三节；方忠：第四章、第五章、第十一章；席扬：第六章；沈义贞：第七章第一节；陈霖：第七章第二—四节（其中何平执笔王蒙、陆文夫段）；刘祥安：第九章；丁晓原：第十章，第十五章；吴义勤：第十二章，第十三章；蒋登科：第十四章。

聘请郭铁成研究员通读书稿，苏州大学博士生张晓玥、马潇、钱洪波协助校阅书稿。王金胜、陈振华、李莉、王志华、王永兵协助吴义勤初稿。

在此，向所有参加本书编著的同仁，向历来关心与支持本书工作的领导、专家、朋友，表示由衷的感谢！除了感谢上面提到的专家、同仁，还需要特别提出的是，感谢教育部高教司原司长刘凤泰，文科处原处长闫志坚、处长何向红等领导长期的高度重视、支持与关心、帮助，以及苏州大学校教务处的重要支持。

北京大学出版社张雅秋同志热情地联系落实书稿出版，以相当认真仔细的态度编辑书稿，保证了这部教材的质量。

这部“十五”国家级教材《中国现代文学史1917—2000》的配套教材是：《中国现代文学经典1917—2000》（共四册，也即将由北京大学出版社出版），由朱栋霖、张福贵、龙泉明、吴秀明、汪文顶联合主编。

我们热诚期待各高校教师同仁、大学生在使用这套教材时提出宝贵意见，俾使20世纪中国文学史的研究与教学臻于新的境界。

朱栋霖
2006年10月28日
于苏州大学

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝普通高等教育“十五”国家级规划教材　中国现代文学史　１９１７－２０００　（下册）
作者＝朱栋霖
页数＝３３９
ＳＳ号＝１１８１２８１３
出版日期＝２００７年０１月第１版